

**Anais do
XIII Encontro Nacional da ANPPOM**

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

Volume II

**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 Semiologia" 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>Ricercar a 6</i> 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: Duas parcerias de Sebastião e Lusitano</i> <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 Uihôa, 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

Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira

Martha Tupinambá de Ulhôa, Paulo Aragão e Felipe Trotta
UNIRIO / Programa de Pós-Graduação em Música
E-mail: mulhoa@unirio.br

Sumário: Comunicação propõe a noção de MATRIZES CULTURAIS como ferramenta para interpretar o significado da música brasileira popular. O trabalho se inspira no conceito de "heterogeneidade multitemporal" de Néstor Garcia Canclini e no processo de "correspondência hermenêutica entre objetos", proposto por Philip Tagg como metodologia de análise da música popular. Em vez de identificar exemplos musicais específicos para essa comparação, consideramos mais útil, para o caso brasileiro, trabalhar com sonoridades mais gerais: as matrizes musicais artesanais, cultas e industriais, que apontam para uma Música Híbrida.

Palavras-Chave: música brasileira popular, música híbrida, matrizes culturais, musicologia..

Esta comunicação se inspira nos estudos da cultura latino-americana desenvolvidos por Néstor Garcia Canclini (em especial no seu livro intitulado *Culturas Híbridas*) para adequar a metodologia de análise da música popular proposta por Philip Tagg ao material brasileiro ¹. De Canclini tomamos a noção de "heterogeneidade multitemporal" (1997:19), onde o culto e o popular podem sintetizar-se no massivo e de Tagg adaptamos alguns aspectos de sua proposta de correspondência hermenêutica por meio de comparação entre-objetos ².

¹ A metodologia e discussão teórica desenvolvidas pela Prof^a Dr^a Martha Ulhôa vêm sendo utilizadas por Paulo Aragão e Felipe Trotta em suas dissertações de mestrado sobre "Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro" e "A Dicção de Paulinho da Viola", respectivamente.

² Manuscritos de Tagg podem ser encontrados no sítio <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/texts.html>. Ulhôa (1998) introduz alguns dos conceitos desenvolvidos pelo musicólogo inglês para o público brasileiro. Partindo das premissas de que música é (1) relacionada com práticas sociais historicamente definidas e, (2) tem um alto grau de autoreferencialidade, ou seja, remete ou a sua própria estrutura ou a estruturas semelhantes em outras músicas, Tagg sugere que para entender seu significado é necessário um processo de correspondência hermenêutica por meio de comparação entre objetos. "O caráter inerentemente não-verbal [alogogenic] do discurso musical é a razão principal para usar a comparação entre objetos. O eterno dilema do musicólogo é a necessidade de usar palavras em cima de uma arte não verbal e não denotativa. Esta dificuldade aparente pode ser transformada em vantagem se neste estágio da análise se descarta o uso de palavras como uma metalinguagem para música e se substitui o uso de palavras por referências a outra(s) música(s)." (Tagg 1982: 48). Depois disso é relacionar, tanto o objeto de análise quanto o material comparável encontrado em músicas do

Segundo Philip Tagg, o ouvinte de determinada música faz associações entre essa e outras músicas que pertençam à sua memória musical e afetiva. Essas associações não são musicais, mas também "paramusicais", ou seja, os elementos encontrados na música (e relacionados aos encontrados em outras músicas) estão ligados também a sensações, cenas, imagens e sentimentos. Baseando-se nessa idéia, o autor desenvolve uma proposta de análise musical que busca, principalmente, entender "porque e como alguém comunica o que a quem e com que efeito" (Tagg 1982:39).

Em sua metodologia, Tagg propõe que a análise de uma música se inicie por uma listagem de aspectos que devam ser investigados, identificando na música analisada os "musemas", unidades mínimas de significação musical. Essa "lista de parâmetros musicais a serem checados" envolve aspectos temporais, melódicos, de orquestração, tonalidade, textura, dinâmica, acústicos, mecânicos e "eletro-musicais" (técnicas de gravação) (Tagg 1982:48). Uma vez identificados os musemas, passa-se à "comparação entre objetos", ou seja, à busca, em outras músicas, dos musemas encontrados na obra analisada, estabelecendo os significados paramusicais possivelmente relacionados a eles. Estas hipóteses podem ser confirmadas a partir da técnica que ele chamou de "substituição hipotética", ou seja, uma espécie de "prova dos nove" na qual os musemas são alterados para confirmar a relação entre determinado evento sonoro e suas implicações paramusicais.

É importante ressaltar que Tagg se mostra interessado mais em significado que em estabelecimento de uma gramática. Mais do que se referir a segmentações, ele fala de "itens" do código musical (musemas), que podem ser desde acordes, timbres, "riffs", texturas ou efeitos técnicos, isto é, tanto elementos segmentais (musemas particulares) quanto não-segmentais (sonoridades gerais).

A identificação do significado geral na música popular massiva é sugerido pelo uso de fragmentos sonoros muitas vezes estereotipados -- os chamados "feixes de elementos" ou "bundle of features" no original (Middleton 1990:179) e "blocos de significação" (Stefani 1987:24) --, que funcionam por contiguidade metonímica, ou seja, por detalhes que deflagram a ligação com estilos musicais, práticas sociais e até mesmo repertórios musicais específicos.

Podemos constatar este fenômeno quando ligamos o rádio aleatoriamente e em dois segundos podemos identificar o tipo de música e a estação que estamos sintonizando. O mesmo acontece quando ouvimos o som da televisão ao longe e, pela sonoridade geral, podemos ter idéia do tipo de

mesmo estilo e cultura que usam modelos sonoros semelhantes ao objeto de estudo, aos seus contextos paramusicais, para se chegar a uma compreensão melhor de "como a vasta quantidade de música à nossa volta funciona e nos influencia" (Tagg 1987: 283).

filme que está sendo exibido, se épico, romântico ou cômico. Para não falar das introduções de algumas canções ou até mesmo de fragmentos musicais que nos transportam imediatamente para um ambiente distante no tempo e no espaço. Um exemplo antológico do poder de evocação que têm determinados clichês musicais pode ser ouvido na gravação do show Seis e Meia, quando Sivuca apresentou o frevo "Vassourinhas" como se fora tocado por um chinês, russo, árabe ou argentino. O grande acordeonista chegou ao requinte de demonstrar a diferença entre o mesmo frevo tocado na Quarta-feira de cinzas, quando os músicos já estão exaustos, e no auge do Carnaval. As modificações consistiam em alteração de alguns elementos: uma "levada" rítmica de tango, uma escala pentatônica, a citação de "Olhos negros", uma modificação de andamento.

É do senso comum a afirmação de que a música popular (comercial) é heterogênea e híbrida, uma bricolagem de elementos tradicionais retirados do seu contexto. No entanto, essa hibridação esteve sempre presente na música brasileira popular, desde os encontros étnicos que geraram as manifestações artesanais que Mário de Andrade chamou de danças dramáticas. Essas práticas aparecem embrionárias nos autos jesuíticos e depois nas festas e ocasiões de folga escrava colonial. Posteriormente, com a declaração de independência do império luso, aparece a necessidade da construção de representações que sintetizassem uma noção de nação. Não obstante todo o esforço integrado de intelectuais e políticos no projeto de modernização técnico-estética nacional-popular não se consegue uma unidade hegemônica homogênea. Estudiosos como Alfredo Bosi (1992) e Renato Ortiz (1988) têm sido unânimes em ressaltar a pluralidade de elementos presentes na cultura brasileira. É lugar comum dizer que somos Brasis e não um único Brasil. E essa é uma trajetória que compartilhamos com a América Latina como um todo, como menciona Canclini.

Peter Burke, no seu livro sobre a Cultura popular na Idade Moderna (1989) comenta essa falsa impressão de homogeneidade do conceito de popular. Sugere que se deva pesquisar mais a interação do que a divisão das culturas. Às matrizes culta (grande tradição) e artesanal (pequena tradição) estudadas por Burke, que interagiam nos séculos XVIII e XIX se soma, na nossa concepção, a matriz industrial no século XX.

Benjamin (1994) nos adverte que os meios técnicos transformam a relação com a obra de arte. A aura da singularidade da obra de arte (ou da rusticidade do artesanato) é simulada no processo de produção industrial que fabrica o mito da individualidade. Além disso, diríamos, a mediação tecnológica transforma e quebra as fronteiras espaciais e temporais. O acesso quase que ilimitado à música de outros tempos e de outros lugares permite uma

convivência e comunicação "pós-moderna", em que se misturam várias matrizes culturais.

Na sua relação com a modernidade "sem modernização" as oposições entre o tradicional e o moderno não funcionam mais. Como diz Garcia Canclini: "A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime" (1997:22), desterritorializando os processos simbólicos (idem: 29), antes restritos, acrescentamos, aos círculos artesanais ou cultos. Por outro lado, manifestações tradicionais agregam símbolos e motivos provenientes da indústria cultural atestando sua inserção atuante na modernidade.

Um exemplo revelador acontece com a Festa do Divino de Planaltina, cidade próxima à Brasília. A pesquisadora Mércia Pinto descreve a música da ocasião, que inclui uma banda tocando no início do dia hinos e marchas lentas; um grupo de "música jovem" (estilo Jovem Guarda) se apresentando na missa; novamente a banda tocando marchas, valsas, dobrados e maxixes; posteriormente um trio elétrico carregando o padre e as moças que faziam o vocal na missa cantando a chamada "música gospel", incluindo o uso de coreografias e exortações; e, finalmente, as duplas sertanejas profissionais a animar o churrasco que entra noite a dentro ¹.

Recentemente, outro exemplo, em Bocaiuva, norte de Minas, local onde manifestações artesanais tais como folias, moçambiques, marujadas e catopês são muito atuantes, as pastorinhas, no Natal de 2000 se apresentaram cantando as músicas do Pe. Marcelo, campeão de vendas de música pop religiosa ². Qual não foi a surpresa, ao assistir, no intervalo do show anual de Roberto Carlos, uma propaganda de uma indústria de perfumes com uma canção tradicional das pastorinhas ("Borboleta bonitinha/ Saia fora do arrozal/ Vem cantar um doce hino / Que hoje é noite de Natal"). Quer dizer, a manifestação artesanal usa o que vem pela via industrial e a propaganda comercial apela para o repertório coletivo da tradição oral.

Este conviver simultâneo de vários tempos e espaços é interpretado por Canclini como um processo de desterritorialização. Como diz ele: "O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos" (Canclini 1997:327). Canclini comenta a transnacionalização atual da arte culta e popular, exemplificando na última as semelhanças estruturais da música de Roberto Carlos e do mexicano José José e as parcerias de Caetano Veloso com cancionistas latino

¹ Comunicação III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, D.C., Colombia, 23-27 de agosto de 2000.

² Rachel Ulhôa, comunicação pessoal, 20/12/2000.

americanos. O que ocorre, nestes casos, é a utilização de musemas de diferentes matrizes, desterritorializados e reincorporados em uma nova criação musical híbrida, que por sua vez será elaborada pelos ouvintes a partir de experiências sonoras heterogêneas e interpretada sob o prisma desse “estoque de símbolos musicais” (Tagg 1997:7) também híbridos.

Mas, como sugerimos acima, essas experimentações, esse laboratório de comunicação, não são um fenômeno recente, mas um processo que sempre existiu na música brasileira popular. Nossa música tem se apropriado, reproduzido, recombinao blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais. Tomaremos como exemplo emblemático, representativo de um primeiro momento de expansão em âmbito nacional da indústria fonográfica, a partir dos anos 30, as orquestrações de Pixinguinha.

Essas orquestrações, elaboradas para o acompanhamento dos mais famosos cantores da época, estão cheias de elementos oriundos das diversas matrizes culturais, numa articulação híbrida de musemas que contribui para a fundação de um “estilo brasileiro” de orquestração, como atestam vários estudiosos (Cabral 1997, Cazes 1998) ¹. É freqüente a utilização, por exemplo, de células e motivos militares, como fanfarras nos trompetes e rufos na caixa clara, especialmente nas marchas carnavalescas. A associação à sonoridade das bandas de música, tão importantes na vida musical brasileira do início do século, é imediata. Como exemplo sonoro a introdução de “Linda morena” de Lamartine Babo, interpretado pelo Grupo da Guarda Velha ² acompanhando Mário Reis ³.

Outro elemento característico de Pixinguinha é a complexa estrutura tonal elaborada para os arranjos, com as famosas modulações que fazem soar introduções e solos instrumentais em outras tonalidades. Esse sofisticado recurso remete-nos diretamente à linguagem do choro e, em última instância, à música européia e sua tradição harmônica — muito presente no próprio choro, inclusive. A sofisticação está presente também no estabelecimento de uma

¹ Para uma discussão do projeto de identidade nacional envolvendo música popular ver Hermano Vianna (1995).

² O Grupo da Guarda Velha, dirigido por Pixinguinha de janeiro a dezembro de 1932 era constituído por músicos integrantes do núcleo da Orquestra Victor (para a qual Pixinguinha fez arranjos de novembro de 1929 a dezembro de 1931): Bonfiglio de Oliveira e Vanderlei (trompetes), Vantuil de Carvalho (trombone), Luís Americano, João Braga e Jonas Aragão (saxofones ou clarinetas), Donga (violão ou banjo), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), João Martins (bandolim ou contrabaixo), Tute (violão), Elísio (piano), Benedito ou Valfrido Silva (bateria), Osvaldo Viana (afoxé), Vidraça (chocalho), Tio Faustino (omelê), João da Baiana (pandeiro) e Adolfo Teixeira (prato e faca).

³ Marcha gravada em dezembro de 1932 e lançada em fevereiro de 1933 pela Victor (33614/A); relançada no CD 009 da Revivendo, **Carnaval, sua história, sua glória**.

relação entre letra e arranjo, com a ilustração musical do significado do texto. Isso ocorre, por exemplo, em “Chegou a hora da fogueira”, de Lamartine Babo, onde há uma passagem em que a música “sobe” cromaticamente tal qual os balões na letra, em um efeito surpreendente (Escuta de trecho de “Chegou a hora da fogueira”, interpretado por Carmem Miranda e Mário Reis, acompanhados pelos Diabos do Céu ¹, onde se pode ouvir tanto a subida do balão quanto a modulação anunciando uma nova parte da canção) ².

Os arranjos de Pixinguinha trazem também elementos que demonstram sua atenção aos movimentos e ao conteúdo trazido pela indústria cultural. Nesse sentido, é significativa a utilização de recursos encontrados especialmente na música popular norte-americana, como frases tipicamente “jazzísticas”, utilização de acordes de Iº grau com sétima para terminar músicas, entre outros. São diversos os exemplos de músicas em que todos esses elementos, e muitos outros, aparecem lado a lado ou mesmo sobrepostos, em um exemplo prático de um hibridismo que se consolidou “brasileiro”, no senso comum.

Encerramos a comunicação com fragmentos de “Na virada da montanha”, de Ari Barroso e Lamartine Babo, interpretado por Francisco Alves, acompanhado pelos Diabos do Céu ³. A introdução rítmica prenuncia o motivo que se tornaria emblemático, empregado por Radamés, 4 anos mais tarde, na introdução de “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso; e o final, sugere uma leve ressonância de elementos absorvidos pela via industrial.

Concluimos sugerindo que a noção de matrizes culturais pode ser útil como ferramenta para interpretar o significado da música brasileira popular. Como concordamos com a premissa de Tagg de que “música se explica com música” adaptamos seu processo de “correspondência hermenêutica entre objetos” ao caso brasileiro. Na nossa proposta, mais que identificar exemplos musicais específicos para essa comparação, consideramos mais útil, trabalhar com sonoridades mais gerais: as matrizes artesanais, cultas e industriais, que apontam para uma Música Híbrida.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1994). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed.

¹ Mesma formação do Grupo da Guarda Velha, atuando de novembro de 1929 a dezembro de 1931.

² O original em 78 rpm (Victor 33671), gravado em 06/1933 e lançado em 07/1933, foi relançado recentemente pela gravadora BMG numa “caixa” com 3 CDs dedicada a Carmem Miranda.

³ Gravado em 08/1935, lançado em 12/1935 pela Victor (33995/B); Cd **Os grandes sambas da história** vol.2 — Editora Globo.

- BOSI, Alfredo (1992). **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia. das Letras.
- BURKE, Peter (1989). **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras. Trad. Denise Bottman.
- CABRAL, Sérgio (1997). **Pixinguinha – vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar.
- CAZES, Henrique (1998). **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997). **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa.
- MIDDLETON, Richard (1990). **Studying Popular Music**. Buckingham: Open University Press.
- ORTIZ, Renato (1988). **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- PINTO, Mércia (2000). Festa do Divino, de Planaltina – Reinvenção de uma tradição. **III Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, Bogotá, D.C. Colombia, 23-27 de agosto de 2000.
- STEFANI, Gino (1987). Melody: A Popular Perspective. **Popular Music** 6, 1, pp. 21-35.
- TAGG, Philip (1982). Analysing Popular Music: theory, method and practice. **Popular Music**, 2, pp. 37-69.
- _____ (1987). Musicology and the semiotics of popular music. **Semiotica** 66, 1/3, pp. 279-298.
- _____ (1997). **Introductory notes to the semiotics of Music**. Liverpool: Institute for Popular Music. [versão 2: Brisbane].
- ULHÔA, Martha Tupinambá de (1998). A Análise da Música Brasileira Popular. **Cadernos do Colóquio** pp. 61-68. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.
- VIANNA, Hermano (1995). **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ.

Um Autor para o *Tantum Ergo*, CT2 337 – Francisco Manoel da Silva, José Maurício Jr. e Antônio da Silva Leite

Mary Angela Biason
Museu da Inconfidência – Arquivo Histórico
E-mail: museuinc@ouropreto.feop.com.br

Sumário: Uma obra sacra intitulada *Tantum ergo*, foi catalogada no acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência (Coleção Francisco Curt Lange) e no Projeto Minas – USP (Coleção Ayuruoca), como sendo do compositor carioca Francisco Manoel da Silva. Consultando os vários catálogos de manuscritos musicais editados, constatou-se que esta obra recebeu três autorias em cinco acervos diferentes. Após pesquisa minuciosa nos verbetes dos catálogos, aquisição de cópias desta obra, e uma visita ao acervo de manuscritos musicais da Biblioteca Pública de Évora, comprovamos a autoria de Antônio da Silva Leite (1759-1833), mestre-de-capela da Sé do Porto. Feito este levantamento, aproveitamos para discutir sobre a atribuição de autoria a partir da análise das informações extra musicais contidas no documento, e sobre a atitude do catalogador ao selecionar informações importantes para figurar nos verbetes de catálogos.

Palavras chave: Antônio da Silva Leite; Francisco Manoel da Silva; acervo de manuscritos musicais; catálogos temáticos; atribuição e autoria.

Autógrafos legítimos são composições manuscritas e assinadas pelo autor, por vezes nem sempre a assinatura é suficiente para confirmar sua autoria, pode ser cópia de obra de outro compositor, feita para uso próprio. Quando se trata de uma cópia, qualquer nome que conste se trata de uma atribuição, pois são vários os fatores que podem induzir o copista a erro. Pode ocorrer dele se equivocar citando outro nome, e outro copista acabar consagrando o equívoco. Por vezes encontra-se uma cópia com o nome do autor da obra riscado e substituído por outro.

Na catalogação de um acervo de manuscritos musicais, a atribuição de autoria nas obras encontradas requer muita atenção por parte do musicólogo, que deve analisar todos os detalhes contidos no manuscrito, e principalmente cruzar informações entre cópias encontradas de uma mesma obra, seja no acervo de origem ou em outro arquivo.

Um manuscrito pode conter três nomes, o do compositor, do copista e do proprietário, ou vários proprietários, podendo tratar-se de músico ou de corporação musical. A partir de um levantamento a que procedemos, dos termos usados para definir a procedência do nome encontrado em manuscritos

da segunda metade do século XVIII até início do século XX, cabem algumas observações que passamos a expor.

As páginas de rosto são ricas em informações, onde se pode colher, pelo menos, o nome do autor e o proprietário do manuscrito. Alguns termos são explícitos; por exemplo, para definir a autoria encontra-se: *seu autor...*, *composto por...*, para o proprietário: *de uso de...*, *pertence a...*, *de posse de...*, *seu proprietário...*, *seu dono...*, e para o copista: *copiado por...*. Este último termo, em geral, é encontrado quando a cópia foi encomendada, mas, deve-se levar em conta que os nomes definidos como proprietários, podem ser eles mesmos, os copistas. Outros termos não definem a origem do nome encontrado, são eles: *por...*, *de...*, *pelo...*, dando margem a atribuições equivocadas. Carimbos são marcas de propriedade, eles podem apresentar, além do nome do proprietário, como por exemplo *D. Vega* (Dionísio Vega, segunda metade do século XIX), também a cidade de origem e até a profissão: *Vicente Ferreira do Espírito-Santo / professor de música / Ouro Preto*. Encontram-se, também, carimbos de corporações musicais: *S M do Senhor Bom Jesus / de Mattosinhos*, ou de paróquia: *Paróchia de N S da Conceição de Antonio Dias / Antonio Dias – Ouro Preto / Arcebisado de Mariana*.

Pode ocorrer que os nomes manuscritos apareçam sem nenhuma indicação como, por exemplo, um nome encontrado no canto inferior direito da página de rosto: pode ser proprietário ou copista; Na falta da página de rosto, as informações poderão constar, em geral, no canto superior direito da primeira página da parte cavada ou da partitura: pode ser o compositor ou proprietário-copista; ou ainda no final da obra, que em geral define o copista, proprietário ou não.

A autoria pode ser deduzida pela identificação de um autógrafo legítimo, mas sabe-se que eles são escassos em nossos arquivos tão pouco estudados; mais importante será a análise do conjunto da obra de um certo compositor, para que, ao encontrar uma cópia anônima ou atribuída, o musicólogo possa definir a autoria pelas características da composição. Para tanto, a musicologia carece, ainda, de muita transcrição.

Um exemplo perfeito deste tipo de estudo pode ser constatado em um manuscrito analisado por Régis Duprat, que o chamou de *pseudo Gomes da Rocha*. No início da catalogação da Coleção Francisco Curt Lange, depositado no Museu da Inconfidência, foi localizado um manuscrito em papel e tinta de fins do século XVIII, cuja página de rosto trazia, além do nome da obra *Popule meus* e *Cum descendentibus in lacum*¹, no canto inferior direito a assinatura de *Francisco Gomes da Rocha*. Duprat, na desconfiança de que

¹ DUPRAT, Régis, BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*, vol II, Universidade Federal de Minas Gerais – Museu da Inconfidência, Belo horizonte, 1994, p. 47, n° cat. 298.

pudesse se tratar de uma composição do mestre mineiro, pois a obra trazia elementos arcaizantes, como o uso de claves altas, notação musical antiga, condução das vozes e presença de uma harmonia muito aquém da usada pelos mineiros em fins do século XVIII, após muita pesquisa, confirmou ser uma obra do compositor português Gines de Morata, mestre-de-capela do Palácio Ducal de Vila Viçosa no séc. XVI. Certamente não era de Gomes da Rocha, que até poderia ter dominada a escrita no estilo português do séc. XVI, mas não com todas estas características. Este estudo foi publicado na revista *Pau Brasil*¹.

No **Catálogo Temático do Acervo de Manuscritos Musicais – Coleção Francisco Curt Lange**, vol II, n^o 337, figura o hino *Tantum ergo*², com autoria do compositor carioca, Francisco Manoel da Silva (1795-1865). Esta obra traz o seguinte verbete:

Tantum ergo: Adagio, 3/4, rém, 34c.

Genitore: mesmo texto musical

Amen: s. ind., 3/4, rém, 2c.

Nesta coleção, foram identificadas três cópias:

- copista anônimo de meados do século XIX³, sem autoria, com as seguintes partes: SATB / vl I-II / cl solo, cl I-II / bx. As clarinetas I e II dobram com os violinos.
- copista anônimo, da segunda metade do século XIX, no canto superior direito a nota: *Por Francisco Manoel*. Contém as partes de SATB / vl I, vlc / cl solo / bx,
- cópia de José Marcos Corrêa, que atuou em Ouro Preto entre fins do séc. XIX e início do XX. Tal como na cópia anterior, no canto superior direito a nota: *Por Francisco Manoel*. Encontra-se incompleta, contém partes de SA / tpt, tbn.

Esta mesma obra aparece também no **Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes**⁴, n^o 133, e apresenta três cópias de Manoel José Gomes.

- partitura com a seguinte formação: SATB / vl I-II, vla, vlc / fl solo, datada de 1824, nomeando a Antônio Leite, *mestre-de-capela do Porto*. Apesar de na página título citar a existência de partes de trompas, no manuscrito esta pauta está em branco.

¹ DUPRAT, Régis. *A polifonia portuguesa em obras de brasileiros*. São Paulo, ano III, n^o15, nov/dez 1986, p. 69-79; registro fonográfico: *Música das Minas Gerais do século XVIII*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

² O *Tantum ergo* integra os dois segmentos finais do hino *Pange lingua ... Corporis*, que por sua vez é cantado na trasladação do Santíssimo Sacramento na Quarta-feira Santa, após a Missa, e na procissão de *Corpus Christi*. Durante todo o ano litúrgico, excetuando as duas festas anteriormente citadas, no ato da bênção solene do Santíssimo Sacramento, canta-se somente o *Tantum ergo*.

³ Esta cópia traz no verso o Moteto ao Pregador *Signatum est* de Lobo de Mesquita, Coleção Francisco Curt Lange, vol I, UFMG – Museu da Inconfidência, Belo horizonte, 1991, p. 81, n^o cat. 118.

⁴ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Arte&Ciência, São Paulo, 1997, p. 122.

- partes cavadas com SATB / vl I-II / fl solo (ou vl) / bx, datadas de 1833, nomeando a Francisco Manoel da Silva.
- Parte posterior, talvez cópia de João Pedro Santa'Anna Gomes, apresentando uma segunda versão de flauta solo.

Antônio da Silva Leite (1759-1833) é compositor português, e segundo João de Freitas Branco em seu livro *História da Música Portuguesa*¹, foi mestre da Capela Real do Porto e mais tarde da Sé do Porto. Algumas óperas de sua autoria foram apresentadas no extinto Teatro São João, no Porto, e elaborou um estudo para guitarra editado em 1796².

Num outro verbete deste mesmo catálogo³, nº 156, encontra-se este mesmo *Tantum ergo*, cópia do músico paulista José Maurício Jr. (1850-1881). Na ocasião foi dado como autógrafo, para voz solo e instrumentos, quando na verdade está incompleto. Apresenta somente as partes de T / vl I-II / of.

No catálogo do **Projeto Minas**⁴, desenvolvido pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Coleção Ayuruoca, AY 0970-92, este *Tantum ergo* apresenta-se com cópia de Gomes Ribeiro, datada em Ayuruoca, 1939. Esta cópia dá autoria a Francisco Manoel da Silva com a seguinte formação: SATB / vl I-II, vlc (ou bbn) / fl, cl solo, cl II, tpt, sx.

No catálogo dos **Anônimos da Coleção Francisco Curt Lange**⁵, este *Tantum ergo* aparece duas vezes:

- no corpo da Novena do Santíssimo Coração de Jesus, CT3 567, em uma cópia atribuída ao ouropretano Anacleto Nunes Maurício Lisboa, datada em 12 de janeiro de 1875, em São José do Chopotó. Nesta Novena aparecem três composições diferentes com o texto do *Tantum ergo*, uma delas corresponde a obra em questão.. Somente as quatro vozes foram encontradas, sendo que o caderno da parte de Soprano perdeu uma das folhas, justamente a que apresentava os três *Tantum ergo*.
- encontrado em uma das cópias de um Hino *Pange lingua ... corporis*, CT3 454. Ela não pertence a esta obra, pode ter sido copiada para servir como segunda opção. A cópia também é de Anacleto Nunes Maurício Lisboa, e conta somente com as partes vocais.

Confirmado que Antônio da Silva Leite foi um compositor português que atuou em fins do século XVIII, início do XIX, passamos a pesquisar em catálogos de arquivos de manuscritos musicais portugueses.

¹ BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Europa – América, Lisboa, 1956, p. 146 e 148.

² A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo executou na Sala São Paulo nos dias 20 e 22 de Julho de 2000, uma Sonata para guitarra com acompanhamento de um violino e duas trompas *ad libitum* de Antônio da Silva Leite, datada de 1792.

³ Op. cit, p. 139.

⁴ Coord. de Lorenzo Mammi, possui *site* na Internet desde 1997; www.eca.usp.br/minas

⁵ DUPRAT, Régis, BIASON, Mary Angela. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*, vol III, no prelo.

Além de outras obras sacras deste compositor, encontramos dois *Tantum ergo* em dois catálogos organizados pelo musicólogo português, Cônego José Augusto Alegria.

No **Arquivo da Sé de Évora**¹ (manuscritos avulsos, diversos n.º 49), foi encontrado um *Tantum ergo* a quatro vozes, flauta solo, violinos, viola e violoncelo, não datado. Na **Biblioteca Pública**², também de Évora, (fundo manuscritos musicais n.º 82), outro *Tantum ergo*. Este último, o verbete não diz tratar-se de um autógrafa, mas traz a página de rosto reproduzida, com a data de 1815, composto por Antônio da Silva Leite, mestre-de-capela da Sé do Porto, cantado pela ocasião das festas da restauração de Portugal, oferecido a Henriqueta de Mira Vidigal. Foram encontradas somente as partes vocais e de órgão, mas a nota deixada pelo Cônego Alegria diz que as duas estrofes são cantadas com a mesma música, com ligeira diferença no final da segunda.

Diferentemente dos demais catálogos consultados, estes do Cônego Alegria não contém *incipit* musical, mas as informações constantes são preciosas, e leva a pensar que se trata de duas cópias do mesmo *Tantum ergo* encontrado em arquivos brasileiros. O setor de Musicologia do Museu da Inconfidência aguarda envio dos microfimes deste da Biblioteca Pública e também do Arquivo da Sé³; resta basearmo-nos nas informações dos verbetes do Cônego Alegria.

A formação instrumental da obra em questão no verbete do Arquivo da Sé de Évora, especifica a existência de uma flauta solo, tal como em uma das cópias de Manoel José Gomes, a outra cópia substitui a parte de flauta por violino solo, e nas cópias nomeadas da Coleção Francisco Curt Lange e Ayuruoca, a parte de flauta foi substituída por clarinete solo.

A reprodução da página de rosto constante do verbete da Biblioteca de Évora, informa que as duas estrofes do texto latino são cantadas com a mesma música, com uma ligeira diferença no final da segunda. É corriqueiro encontrarem-se obras cujo texto musical do primeiro verso do texto latino se repete nos versos seguintes, principalmente em hinos como no *Pange lingua*, *Vexilla Regis*, *Veni Creator*, no *Cântico de Zacarias*, nas jaculatórias e cânticos cujo texto se apresenta em vernáculo. Também encontrado nos hinos

¹ ALEGRIA, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora - Catálogo*. Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973, p. 70.

² ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca Pública de Évora - Catálogo*. Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977, p. 67.

³ Este documento da Biblioteca Pública de Évora foi consultado por nós no ano passado numa curta estada em Portugal, e confirmamos o verbete do catálogo do Cônego Alegria. Infelizmente não foi possível a pesquisa para obtenção de alguma informação sobre a execução desta obra nas comemorações da Restauração no Porto no período compreendido, nem sobre a família de Henriqueta de Mira Vidigal. Não foi possível consultar o documento depositado no Arquivo da Sé de Évora.

com dois coros alternados como *Stabat Mater* e o *Te Deum*, onde as duas melodias se repetem alternadamente. A citada diferença notada no final do segundo verso, diz respeito ao *Amen*, que acrescenta mais dois compassos ao texto musical.

Apresentam-se aqui três evidências que reforçam a autoria de Antônio da Silva Leite: o uso da flauta solo, o uso do mesmo texto musical para os dois segmentos do texto e a menção dos dois compassos finais. É importante notar que foi a cópia de Manoel José Gomes, depositada no Museu Carlos Gomes, a única que fornece a autoria correta e que, datada de 1824, é anterior à morte de Silva Leite. Este prodigioso mestre-de-capela paulista, também chamado de Maneco Músico, estava sempre à procura de repertório atual para sua orquestra, e para consegui-lo, deveria manter boas relações com músicos de várias localidades. Em seu acervo são encontradas obras de compositores portugueses, italianos, cariocas, mineiros e de várias regiões do estado paulista.

A instrumentação original, ou a mais próxima do original, visto não estar explícito tratar-se de autógrafo, deve ser aquela encontrada no documento dos Arquivo da Sé de Évora: quatro vozes, violinos, viola e violoncelo, e flauta solo. Além deste *Tantum ergo*, mais duas obras de Silva Leite foram localizadas: no acervo da Sé de Évora¹, a orquestração de uma Missa de Defuntos, datado de 1788, traz violinos, violas, oboés, trompas e baixo; no acervo do Palácio Ducal de Vila Viçosa², os Responsórios das Matinas de Defuntos, datado de 1821, contam somente com quatro vozes e baixo cifrado.

Uma das cópias de Campinas cita duas trompas, mas a pauta está em branco, talvez seriam posteriormente incluídas por Manoel José Gomes. Numa análise feita no catálogo de Lenita Nogueira, contam-se 61 obras de Manoel José Gomes, 55 com conjunto instrumental, das quais 34 contém trompas, ou seja, 61% do total. Podemos afirmar que na orquestra do Maneco, as trompas estavam presentes, e que talvez, nos arranjos instrumentais que fazia, incluísse, sempre que achasse conveniente, partes para seus trompistas. Apesar de tratar-se de um acervo muito íntegro, que pouco sofreu com transportes ou intempéries, não nos parece que um significativo número de partes de trompas foram perdidas.

Da instrumentação usada nas cópias mineiras, em comparação com as encontradas em arquivos portugueses, nota-se a inclusão de instrumentos comuns à banda civil, já devidamente enraizada nas instrumentações encontradas à partir da segunda metade do século XIX, nos grupos musicais atuantes nos ofícios religiosos. Não podemos deixar de notar aqui a

¹ Op. cit., p. 27, manuscritos avulsos – Missa Pro Defunctis, nº 06.

² ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa – Catálogo dos Fundos Musicais*. Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989, p. 42, música religiosa manuscrita, maço IX.

inexistência das partes de trompas, apesar das cópias mineiras serem posteriores, e por isso passível de alterações. Por vezes as trompas são substituídas por bombardinos, como se faz até hoje nas obras com conjuntos instrumentais que tocam nos ofícios religiosos em Ouro Preto.

Permanece a indagação sobre a razão do aparecimento do nome de Francisco Manoel da Silva nos manuscritos, tanto de Minas como de São Paulo. Dada a constância de casos semelhantes observados nos acervos que temos pesquisado, parece teoria plausível ter algum músico copiado este *Tantum ergo* do acervo do compositor carioca, omitindo o nome do Silva Leite, ou ter-se perdido a página de rosto, ficando a lembrança da primeira cópia, ou propriedade, de Francisco Manoel, cujo nome passou a figurar em cópias sucessivas

Francisco Manoel da Silva foi músico muito conceituado no Rio de Janeiro, discípulo do Pe. José Maurício, fundador da *Sociedade de Beneficência Musical*, tocou na *Capela Imperial* sob a batuta de Marcos Portugal e Simão Portugal, tornando-se depois mestre da mesma; fundador e primeiro diretor do *Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro* e condecorado *Cavaleiro da Ordem da Rosa*. Apesar de nos faltar aqui um conhecimento mais aprofundado sobre as relações do Francisco Manoel com o repertório vindo da Europa e sobre seu arquivo pessoal, nas mãos deste importante músico passou boa parte das obras que se tocavam no Rio de Janeiro, no período em que esteve ativo. Certamente este *Tantum ergo* do Silva Leite fazia parte de seu acervo de papéis de música.

Referências Bibliográficas

- ALEGRIA, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora – Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 131p.
- _____. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa – Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 466p.
- _____. *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. 230p.
- BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1956. 248p. (Coleção Saber nº 42).
- DUPRAT, Régis, BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Museu da Inconfidência, 1991. vol I, 175p.
- _____. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Museu da Inconfidência, 1994. vol II, 71p.
- DUPRAT, Régis, BIASON, Mary Angela. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*, vol III, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Museu da Inconfidência. vol. III, no prelo.

XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

- DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. *Revista Pau Brasil*, São Paulo, ano III, n°15, p.69-78, nov/dez 1986.
- MAMMI, Lorenzo. *Projeto Minas – Coleção Ayuruoca*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 1997. www.eca.usp.br/minas
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte&Ciência, 1997. 415p.

Representação Sonológica de um Instrumento Musical através de Sub-Espaços de Componentes Espectrais

Maurício Allves Loureiro
CEFALA / CPMC - Escola de Música – UFMG
E-mail: mauricio@musica.ufmg.br

Hugo Bastos de Paula
CEFALA – Programa de Pós-graduação em Engenharia Elétrica – UFMG
E-mail: hugobp@cpdee.ufmg.br

Sumário: A representação do som de um instrumento musical envolve problemas de grande complexidade, entre elas o mapeamento das características espectrais dos mais variados tipos de sons produzidos por este instrumento. Este trabalho apresenta uma abordagem do problema através de mapeamento das curvas de variação temporal das amplitudes e das frequências dos componentes harmônicos dos sons produzidos por um instrumento musical. A Transformada Discreta de Fourier foi utilizada para medir parâmetros espectrais de sons amostrados. Utilizando-se técnicas de Análise por Componentes Principais foi extraído destes parâmetros um conjunto limitado de bases espectrais ortogonais, que definiram *sub-espacos espectrais* capazes de representar os sons do instrumento em vários níveis de intensidade, assim como agrupamentos contíguos de notas de características timbrísticas semelhantes.

Palavras-Chave: instrumentos musicais; análise espectral; clarineta; componentes principais

Introdução

Um instrumento musical é caracterizado por sua extensão de alturas e de níveis de intensidade e pela qualidade sonora ou timbre dos sons produzidos por ele. A representação sonológica de um instrumento musical envolve a estimação dos parâmetros físicos que contribuem para a percepção de cada um destes três atributos: *altura, intensidade e timbre*. Dentre eles, o timbre é o que apresenta maior complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção. Timbre refere-se à cor ou à qualidade do som e é definido pela ASA (American Standard Association) como “aquele atributo do sentido auditivo em termos do qual o ouvinte pode julgar que dois sons similarmente apresentados, com a mesma intensidade e altura, são dissimilares” (Risset e Wessel, 1982). Devido à sua própria

multidimensionalidade, o timbre não pode ser escalonado por quantidades unidimensionais, tal como acontece com o volume e a altura. É percebido, mais claramente, como agrupamentos de sons tocados por um mesmo instrumento musical, ou falados por uma mesma pessoa, mesmo que estes sons possam ser bem distintos entre si, de acordo com a altura, intensidade, duração e a maneira como é produzido.

De fato o conceito de timbre tem sido sempre relacionado a sons de instrumentos musicais ou de voz e é neste âmbito que a maioria das pesquisas em timbre têm se desenvolvido (Grey, 1975; Gordon e Grey, 1978; Wessel, 1979; McAdams, 1987; Risset, 1991). Estes trabalhos identificaram inúmeros fatores que determinam o timbre de um som musical, entre eles: volume; envelope de amplitude, cuja parte inicial (ataque) assume especial importância na discriminação do timbre, dependendo da duração do som; flutuações de alturas e intensidades devido a vibratos ou tremolos; estruturas dos formantes, mais importantes para a percepção de sons vocais; distribuição espectral; evolução temporal da distribuição espectral.

Este estudo buscou abordar o problema através da construção de uma representação sonológica de um instrumento musical a partir de parâmetros espectrais extraídos de sons produzidos em execuções musicais, ao longo de toda a extensão de alturas e intensidades do instrumento.

Metodologia

Obtenção dos Parâmetros Espectrais

Primeiramente foram colhidas amostras de sons através de gravações de alta qualidade de todas as notas do instrumento, tocadas em quatro níveis distintos de intensidade (*piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* e *forte*) e com o mínimo de variação dinâmica intensidade. O instrumento utilizado foi a clarineta. As gravações foram feitas nos estúdios da Escola de Música da UFMG.

As curvas de amplitudes das frequências dos componentes harmônicos foram estimadas pela Transformada Discreta de Fourier, utilizando-se a plataforma do MATLAB. A fim de reduzir a complexidade da base de dados, algumas considerações simplificadoras foram feitas:

- a) Todos os sons amostrados podem ser representados por uma soma ponderada de senóides cujas amplitudes e frequências não sofrem variações bruscas de amplitudes ao longo do tempo. De acordo com este modelo, podemos representar o sinal amostrado pela função discreta $s(t)$:

$$s(t) = \sum_{k=1}^{N_{harm}} A_k(t) \sin [2\pi f_k(t) + \theta_k]$$

onde $A_k(t)$, $f_k(t)$ e $\theta_k(t)$ contêm os valores de amplitude, frequência e fase do k -ésimo harmônico ao longo do tempo e N_{harm} é o número de harmônicos considerado.

b) Adotou-se um valor limite mínimo de amplitude de 60 decibéis abaixo do valor máximo o que corresponde aproximadamente 0,1% da intensidade máxima.

c) As curvas de amplitude foram suavizadas por métodos de simplificação.

O valor instantâneo de amplitude e frequência dos harmônicos foram estimados pelo método de McAuly e Quartieri (McAuly & Quartieri, 1986) que busca pelos valores máximos de amplitude determinados pela Transformada Discreta de Fourier e estabelece uma correspondência entre os valores de pico mais próximos em cada quadro de análise, associando-os às frequências e amplitudes dos componentes harmônicos (Serra, 1997).

Determinação das Bases Espectrais

O primeiro passo para a construção de um modelo capaz de representar a grande variedade de distribuições espectrais contidas nos sons que podem ser produzidos por um instrumento musical é reduzir o volume de dados obtidos da análise espectral. O alto grau de correlação apresentado nos parâmetros espectrais tanto no sentido do tempo quanto no sentido da frequência, característica inerente da distribuição espectral de sons de instrumentos musicais, facilitou esta redução de dados. Utilizando-se técnicas de *Análise por Componentes Principais* (PCA), foram determinados conjuntos limitados de bases espectrais associadas a envelopes de amplitude que combinados puderam reconstruir satisfatoriamente uma grande quantidade de sons. Um *sub-espaço espectral* construído para uma mesma nota possibilitou representar satisfatoriamente toda a gama de espectros contidos nos sons desta nota tocada ao longo de toda sua extensão de intensidades. Foram construídos também, *sub-espaços espectrais* extraídos de agrupamentos de notas contíguas com características timbrísticas semelhantes.

Análise por Componentes Principais

Inúmeros trabalhos de pesquisa em timbre musical têm utilizado PCA na análise de parâmetros físicos do som com o objetivo de relacioná-los com características perceptivas (Sandell e Martens, 1995; Charbonneau et al, 1997a e 1997b). A PCA aplicada a um conjunto multidimensional de variáveis

calcula uma base ortogonal determinada pelas direções de máxima variância dos dados analisados. As projeções dos dados originais nesta base, denominadas *componentes principais* descrevem trajetórias que acumulam em si a máxima variância dos dados em ordem decrescente, possibilitando uma representação aproximada dos dados a partir de um número reduzido de dimensões da base (Johnson e Wichern, 1998; Rencher, 1995; Rochebois & Charboneau, 1997). Os espectros originais podem ser reconstruídos somando-se estas bases devidamente ponderadas pelas amplitudes destas trajetórias de acordo com a equação:

$$\mathbf{X} \approx \mathbf{U} \times \mathbf{Y} \quad \Rightarrow \quad x_{ki} \approx \sum_{j=1}^{N_{\text{bases}}} u_{kj} y_{ji} ,$$

onde \mathbf{X} é uma matriz de dimensões igual ao número de harmônicos N_{harm} pelo número de quadros de tempo N_{quadros} , que contém os valores de amplitudes de cada harmônico ao longo do tempo. A matriz \mathbf{U} contém as N_{bases} bases utilizadas na reconstrução dos espectros contidos na matriz \mathbf{X} . A representação matricial desta equação é dada por:

$$\begin{bmatrix} x_{11} & \cdots & x_{1N_{\text{quadros}}} \\ x_{12} & \cdots & x_{2N_{\text{quadros}}} \\ \vdots & \vdots & \vdots \\ x_{N_{\text{harm}}1} & \cdots & x_{N_{\text{harm}}N_{\text{quadros}}} \end{bmatrix} \approx \begin{bmatrix} u_{11} & \cdots & u_{1N_{\text{bases}}} \\ u_{12} & \cdots & u_{2N_{\text{bases}}} \\ \vdots & \vdots & \vdots \\ u_{N_{\text{harm}}1} & \cdots & u_{N_{\text{harm}}N_{\text{bases}}} \end{bmatrix} \mathbf{X} \begin{bmatrix} y_{11} & \cdots & y_{1N_{\text{quadros}}} \\ y_{12} & \cdots & y_{2N_{\text{quadros}}} \\ \vdots & \vdots & \vdots \\ y_{N_{\text{bases}}1} & \cdots & y_{N_{\text{bases}}N_{\text{quadros}}} \end{bmatrix}$$

Pode-se pensar nestas bases como sendo um conjunto reduzido de espectros cuja soma ponderada por envelopes de amplitude definidos pelas trajetórias dos *componentes principais*, são capazes de reconstruir o sinal com uma boa aproximação (Horner, Beauchamp & Haken, 1993; Horner, 1995; Ngai-Man & Horner, 1996).

Resultados

Bases Espectrais de uma Nota Isolada

Primeiramente foi construído um *Sub-espaço Timbrístico* para representar as características espectrais dos sons de uma nota, o *Si bemol 3* (235 Hz), tocada em toda sua extensão de intensidades. Buscando representar os espectros possíveis desta nota, calcularam-se as bases espectrais a partir da concatenação de 4 amostras desta nota, tocada em 4 diferentes níveis de intensidade, *piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* e *forte* e com o mínimo de variação dinâmica intensidade. Os quadros de tempo utilizados nesta concatenação foram extraídos da região de sustentação da nota, não contendo ataques nem caimentos. As amostras foram normalizadas em amplitude e

duração, contendo cada uma 75 quadros de tempo, equivalente a 1.740 milissegundos (quadro de tempo de 1024 amostras a uma taxa de amostragem de 44.100 Hz). Trabalhos anteriores mostraram que os 5 primeiros componentes principais foram capazes de reconstruir todos os sons sem perda perceptível das suas características timbrísticas (Loureiro, de Paula & Yehia, 2000).

Comparando os espectros originais extraídos de um ponto situado na região central da nota (Fig. 1) com as bases espectrais geradas pela PCA (Fig. 2a), observamos que a primeira base tende a preservar em média as características dos espectros originais, evidenciando uma predominância dos harmônicos ímpares de ordem inferior (1° , 3° e 5°), característica inerente dos sons da clarineta neste registro. Isso se deve ao fato de que aproximadamente 90% da energia e da variância do sinal estão concentradas nestes harmônicos. Note que a trajetória dos envelopes associados a esta base (Fig. 2b), acompanha o envelope de amplitude do som (Loureiro, de Paula & Yehia, 2000). Harmônicos de ordem superior aparecem nos sons fortes e são captados pelas bases de ordem superior: o 9° harmônico, presente no *mezzo-forte* e no *forte*, já aparece na segunda base e o 13° harmônico, presente apenas no *forte*, é captado pela terceira base. Nota-se a presença de componentes harmônicos negativos nas bases de ordem superior, os quais são responsáveis pelo cancelamento de componentes à medida que as bases vão descrevendo a trajetória dos harmônicos de ordem superior.

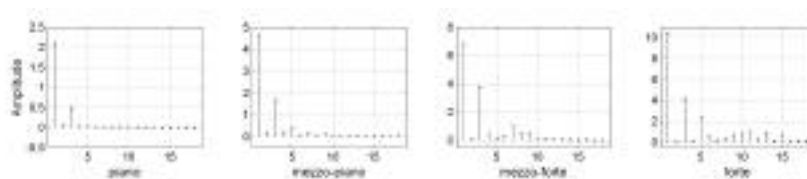


Figura 1: Espectros originais do Si bemol 3 em diferentes intensidades (região central da nota).

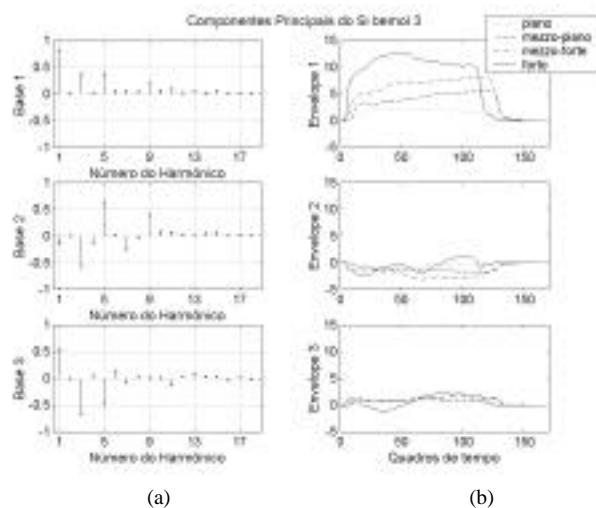


Figura 2: (a) 3 primeiras bases espectrais determinadas pela PCA da nota Si bemol 3 em diferentes intensidades (piano, mezzo-piano, mezzo-forte e forte); (b) envelopes de amplitudes associados a cada base.

Bases Espectrais de um Conjunto de Notas

Em seguida foi determinado um conjunto de base espectrais que pudesse representar os espectros de um conjunto de notas em todas suas configurações de intensidades. Assim como no caso de uma nota isolada, a PCA foi aplicada a um conjunto de espectros representativo destes sons, constituído pela concatenação de amostras normalizadas em intensidade e duração, desta vez contendo notas contíguas, pertencentes a regiões da extensão do instrumento, que apresentam timbre semelhante. Foram tomadas 4 amostras de cada uma das 4 notas, *Lá 3* (222 Hz), *Si bemol 3* (235 Hz), *Si 3* (249 Hz) e *Dó 4* (263 Hz), tocadas em 4 diferentes níveis de intensidade, *piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* e *forte* e com o mínimo de variação dinâmica intensidade. As bases assim geradas constituem um *Espaço Timbrístico* desta notas, no qual cada som ocupa uma posição única de acordo com suas características timbrísticas. A Figura 3 mostra as 3 primeiras bases geradas para este conjunto de notas, ao lado das bases calculadas individualmente para 3 destas notas. Nota-se a semelhança entre primeiras bases e a consistência da base global em capturar a predominância dos primeiros harmônicos ímpares para todas as notas (1^o, 3^o, 5^o e 7^o harmônicos). A segunda base deste *sub-espaço* parece concentrar-se na descrição dos 3^o e 5^o harmônicos seja por soma ou cancelamento. Sua semelhança com a segunda base do *Si bemol 3*

sugere que as características timbrísticas desta nota devem situar-se numa posição média em relação a este conjunto de notas.

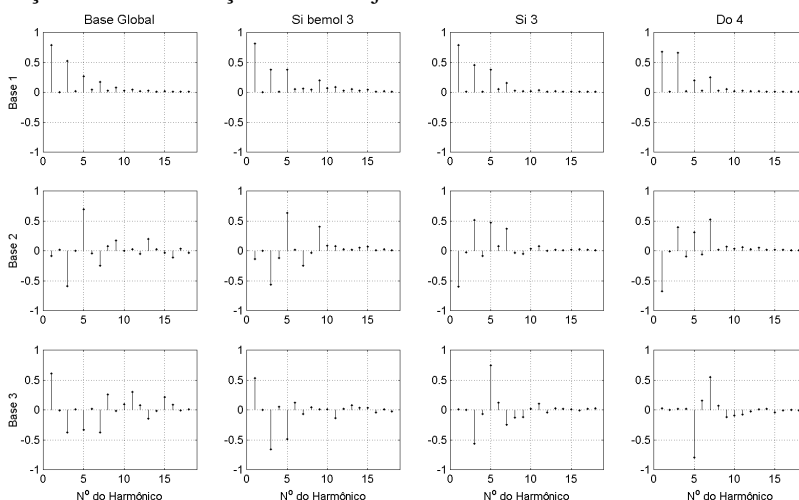


Figura 3: Bases espectrais do sub-espço das notas Lá 3, Si bemol 3, Si 3 e Dó 4 (1ª coluna); bases espectrais individuais das notas Si bemol 3, Si 3 e Dó 4 (2ª coluna, 3ª e 4ª colunas).

Comparando-se as curvas de amplitude dos harmônicos das notas originais com as reconstruções a partir desta base global, percebe-se que o modelo é eficaz para representar os harmônicos de maior amplitude, como mencionado acima. A figura 4 compara os 1º, 3º e 5º harmônicos do *Si bemol 3* original e sintetizado a partir das base globais.

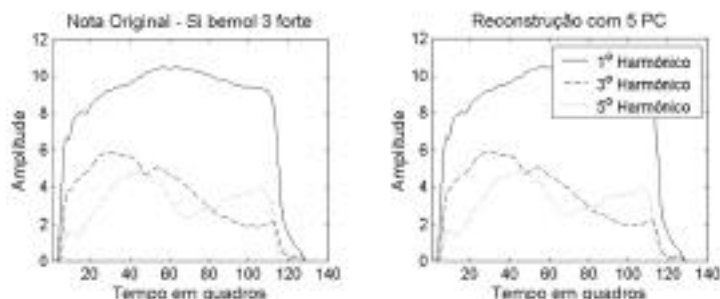


Figura 4: 1º, 3º e 5º harmônicos do *Si bemol 3* original e sintetizado a partir das bases espectrais do sub-espço das notas Lá 3, Si bemol 3, Si 3 e Dó 4, calculadas com 5 Componentes Principais.

A captura dos parâmetros relacionados a harmônicos de ordem superior e mesmo aqueles harmônicos de baixa ordem com baixos valores de amplitude apresentaram maiores margens de erro. A Figura 5 compara os 6^o, 7^o e 8^o harmônicos da nota *Dó 4*. Nota-se que os 6^o e 8^o harmônicos apresentam distorções acentuadas devido ao seu baixo nível de amplitude.

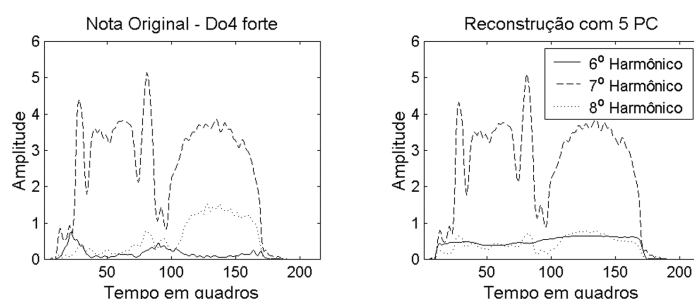


Figura 5: 6^o, 7^o e 8^o harmônicos do *Dó 4* original e sintetizado a partir das bases espectrais do sub-espço das notas *Lá 3*, *Si bemol 3*, *Si 3* e *Dó 4*, calculadas com 5 Componentes Principais.

Conclusão

Testes auditivos de discriminação mostraram a eficácia deste modelo de representação. Erros relativos quadráticos calculados para as reconstruções com bases globais mostraram que maiores distorções ocorrem nas regiões de ataque e caimento das notas. Nestas regiões há maior ocorrência de inarmonicidade, e variações bruscas de amplitude e frequência, o que impede que estas variações sejam capturadas pelas bases de menor ordem. A baixa amplitude do ataque (que cresce a partir da amplitude zero) e do caimento (que decresce em direção à amplitude zero) também são fatores determinantes para a concentração do erro nestas regiões. Por outro lado, estas mudanças bruscas de medida de distorção nos permite delimitar com maior precisão as regiões de ataque e caimento. Notas contíguas apresentaram bases individuais com características semelhantes, o que implica que a dinâmica destas notas estão sendo mapeadas para sub-espços próximos. Esta semelhança nos permitiu expandir o tamanho destes sub-espços possibilitando a representação de um conjunto de notas, a invés de notas individuais. Estes sub-espços expandidos mostraram-se eficientes na reconstrução dos sons e na representação de suas dinâmicas (incluindo ataque e caimento). A criação destes sub-espços mais abrangentes possibilita uma representação compacta de diversos sons, além de permitir qualificar regiões de timbre (como registros) no instrumento de uma maneira mais precisa, além de permitir uma comparação descritiva da variação destes timbres.

Referências Bibliográficas

- CHABORNNEAU, G.; HOURDIN, C.; MOUSSA, T. (1997a). A Multidimensional Scaling Analysis of Musical Instrument's Time-Varying Spectra. *Computer Music Journal*. v.21, n.2, p.40-55.
- CHABORNNEAU, G.; HOURDIN, C.; MOUSSA, T. (1997b). A Sound Synthesis Technique Based on Multidimensional Scaling of Spectra. *Computer Music Journal*. v.21, n.2, p.56-68.
- GORDON, J. e GREY, J. M. (1978). Perceptual Effects of Spectral Modifications on Music Timbres. *Journal of the Acoustics Society of America*. v.63, p.1493-1500.
- GREY, J. M. (1975). *An Exploration of Musical Timbre*. Ph.D. Dissertation, Department of Psychology, Stanford University, Department of Music Report STAN-M-2, Palo Alto, CA.
- HORNER, A. (1995). Wavetable Matching of Dynamic Instruments with Genetic Algorithms. *Journal of the Audio Engineering Society*. v.43, n.11, p.916-931.
- HORNER, A.; BEAUCHAMP, J. e HAKEN, L. (1993). Methods for Multiple Synthesis of Musical Instrument Tones. *Journal of the Audio Engineering Society*. v.41, n.5, p.336-356.
- HORNER, A. & NGAI-MAN. (1996). Group Synthesis with Genetic algorithms. *Journal of the Audio Engineering Society*. v.44, n.3, p.130-147.
- JOHNSON, R. e WICHERN, D. W. (1998). *Applied Multivariate Statistical Analysis*. Upper Saddle, NJ: Prentice-Hall.
- LOUREIRO, M. A.; DE PAULA, H. B. & YEHA, H. C. 2000. Study of the Timbre Dynamics of an Expressive Performance Using Principal Component Analysis of Spectral Parameters. in C. Palombini, ed. *Anais do VII Simpósio de Computação e Música*. PUC-PR, Curitiba.
- MCADAMS, S. (1987). Music: A Science of Mind? *Contemporary Music Review*. v.2, n.1, p.1-61.
- MCAULAY, R. J. & QUARTIERI, T. F. (1986). Speech Analysis/Synthesis Based on a Sinusoidal Representation. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing*. New York: IEEE Press. v.34, n.4, p.744-754.
- RENCHER, A. C. (1995). *Methods of Multivariate Analysis*. New York: John Wiley & sons: New York.
- RISSET, J.-C., & D. WESSEL. (1982). Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis. in D. Deutsch, ed. *Psychology of Music*. San Diego, California: Academic Press, p.25-58.
- RISSET, J.-C. (1991). Timbre Analysis by Synthesis: Representations, Imitations and Variants for Musical Composition. in G. De Poli, A. Piccialli e C. Roads, eds. *Representation of Musical Signals*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p.7-43.
- ROCHEBOIS, T. & G. CHARBONNEAU. (1997). Cross-Synthesis Using Interverted Principal Harmonic Sub-Spaces. in M. Leman ed. *Music, Gestalt and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin-Heidelberg: Springer Verlag, p.375-385.

- SANDELL, G. J. e MARTENS, W. (1995). Perceptual Evaluation of Principal-Component-Based Synthesis of Musical Timbres. *Journal of the Audio Engineering Society*. v.43, n.12, p.1013-1028.
- SERRA, Xavier. (1997). Musical Sound Modeling with Sinusoids plus Noise. in , A. Piccialli e C. Roads, S. Pope eds. *Musical Signal Processing*. Swets & Zeitlinger Publishers.
- WESSEL, D. (1979). Timbre Space as a Musical Control Structure. *Computer Music Journal*. v.3, n.2, p.45-52. Reimpresso in C. Roads e J. Strawn, eds. *Foundations of Computer Music*. Cambridge: MIT Press, p. 640-657.

***Density 21.5* de Edgard Varèse: uma análise espectrográfica**

Mauricio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais /
Doutorando no New England Conservatory, EUA
E-mail: mgarcia1@newenglandconservatory.edu

Sumário: *Density 21.5* é considerada uma das mais revolucionárias composições para flauta no século XX. A peça é enfocada neste trabalho através de análises espectrográficas de 3 performances diferentes e considerações acústico-musicais. O principal objetivo é a elucidação dos caminhos utilizados por Edgard Varèse na exploração dos recursos sonoros da flauta. Dinâmica, registro, articulação e vibrato são alguns aspectos considerados tanto nas discussões teóricas quanto na análise das performances. Outro ponto central abordado neste trabalho é a semelhança de procedimentos utilizados por Varèse com técnicas de música eletrônica.

Palavras-Chave: Varèse; *Density 21.5*; análise espectrográfica; flauta; acústica; música eletrônica.

Density 21.5, escrita em janeiro de 1936 e revisada pelo compositor em abril de 1946, foi encomendada pelo virtuoso flautista francês Georges Barrère¹ para a inauguração de sua flauta de platina.² Nesta peça, Varèse explorou o instrumento de uma maneira completamente inovadora, colocando a flauta em outra esfera de possibilidades e sonoridades.

A variedade de cores/timbres, articulação e mudanças de registro presentes em *Density 21.5* não tinham precedentes no repertório da flauta até então, demandando do executante um enfoque diferente do instrumento, mais relacionado com variedade do que com homogeneidade de som. Os limites do instrumento são ampliados em termos de frequência (o “novo” Ré super-agudo), volume, cores contrastantes (incluindo um novo efeito) e articulação. Ao mudar o foco das regras harmônicas tonais e seriais para o som como matéria prima da música, Varèse inaugurou uma nova era para a flauta. Varèse empregou ainda uma notação altamente detalhada em *Density 21.5* para deixar

¹ George Barrere (1876-1944): além de suas grandes qualidades como flautista, é famoso nos EUA por propagar o uso da flauta de metal. Ele realizou numerosas gravações e edições, contribuindo tanto para o desenvolvimento da performance como da pedagogia do instrumento

²21.5 era a densidade da platina considerada na época de composição da peça. Hoje o valor válido é 21.45.

suas intenções musicais claras. Entretanto, alguns aspectos de notação, como o uso do *vibrato*, estão ausentes.¹

O primeiro desafio que se deve enfrentar ao analisar um gráfico espectral² de *Density 21.5* é como estabelecer os limites entre a representação da peça e de uma performance específica. Ao compararmos, por exemplo, as três diferentes execuções, objetos de análise deste trabalho, enormes diferenças em termos de configuração de harmônicos do som de cada flautista emergem: comparando apenas a terceira nota da peça, o Fá#, notamos o instrumentista A com 7 parciais, o B com 1 parcial e o C com 8 parciais. Apesar destas diferenças gritantes, as características gerais da peça ficam claras. Vários outros detalhes musicais discrepantes serão discutidos a seguir.

A tessitura da peça é extraordinária (dó 4- ré 7), cobrindo todas as notas da flauta exceto o sol# e o sib no registro 6³ e os dós natural e sustenido no registro 7. O ré 7 que aparece no compasso 46 era a nota mais alta tocada no instrumento naquela época e usada por muito poucos compositores até então.⁴ Em termos de espaço sônico (fundamentais mais harmônicos) *Density 21.5* cobre mais de cinco oitavas. O clímax de fundamentais ocorre nos compassos 46 a 50, mas espectralmente aparece nos compassos 53-59. Estes compassos, com a atividade concentrada principalmente no registro grave da flauta, apresentam o maior número de harmônicos gerados pela dinâmica *fortíssimo* em frequências fundamentais do tubo.

Em termos de esquema formal geral, a peça pode ser dividida em 3 partes: A-B-A'. A parte A termina no compasso 23, a parte B compreende os compassos de 24 a 40 e A' de 41 ao fim. Os gráficos espectrais mostram claramente que os pontos de articulação formal na peça coincidem com as áreas de menor densidade sônica⁵.

¹ Estes aspectos apareceram na escrita para flauta um pouco mais tarde.

² Análise espectral é uma técnica analítica desenvolvida pelo professor e compositor Robert Cogan, que nos anos 70 trabalhou junto à IBM no desenvolvimento desta tecnologia. Consiste em imagens que retratam todos os parciais presentes com respectivas intensidades e durações. Para mais detalhes ver "New Images of Musical Sound".

³ Para efeito deste trabalho, considere-se o dó central como dó4.

⁴ Um fato peculiar sobre este ré super-agudo. Na primeira gravação da peça (a preferida de Varèse) por Renne de La Roy, um "truque" de gravação foi usado. O flautista não conseguia tocar a nota e toda a passagem nos compassos 46 a 49 foi gravada no flautim e inserida depois. Relatado por Mark S. Dannembring in his DMA dissertation, nota número 3, pág. 162. É também sabido que Barrere, ao ver a partitura pela primeira vez, reclamou do amigo Varèse o número de ré presentes. Varèse indagou que ele disse que sabia tocar a nota. O flautista respondeu: "Sim, mas só uma! Não este tanto que você escreveu! (Relatado por John Heiss, professor do New England Conservatory em Boston, EUA, sobre uma conversa tida com Varèse nos anos 60).

⁵ Os termos sônica e sônico encontrados neste texto correspondem ao fenômeno sonoro tomado como um todo, incluindo fundamentais, harmônicos, ruídos, etc. Esta terminologia é utilizada largamente em análise espectral em expressões como densidade sônica, espaço sônico..

Varèse jogou livremente com mudanças de cores, criando algumas vezes a sensação de 2 ou mais instrumentos (não vezes!!). Ele transforma o timbre pela extrema variação de registro, dinâmica, ataque, sustentação e finalização. Eu acredito que Varèse intencionalmente minimizou a coleção de frequências para maximizar a variação tímbrica.

A flauta compartilha com quase todos os instrumentos acústicos uma característica acústica muito interessante: o total de harmônicos presentes no som aumenta quando uma nota é tocada mais forte. A variação dos harmônicos presentes em determinado som e sua intensidade é um dos fatores mais importantes para a determininação do timbre. A manipulação da composição dos harmônicos implica na mudança de cor do som. A figura 2 mostra a configuração de harmônicos de uma mesma nota tocada *forte* e *piano*. A figura 2 também mostra a representação gráfica de ondas geradas eletronicamente. Note como as informações apresentadas nas duas figuras são semelhantes. Em música eletrônica, cada som é criado pela presença e intensidade controlada de harmônicos. O processo eletrônico mostrado na figura 2 é chamado “subtração”, o que significa chegar a uma nova forma de onda e, frequentemente, a um novo “som”, pela filtragem de harmônicos específicos. Assim, dinâmica é um ponto central na performance de *Density21.5*: em cada nível de dinâmica reside uma configuração de harmônicos específica e, conseqüentemente, uma qualidade sonora única.

partial n.o	perf. 2	perf. 2
1	69	64
2	68	54
3	62	52
4	61	46
5	44	0
6	53	40
7	14	0

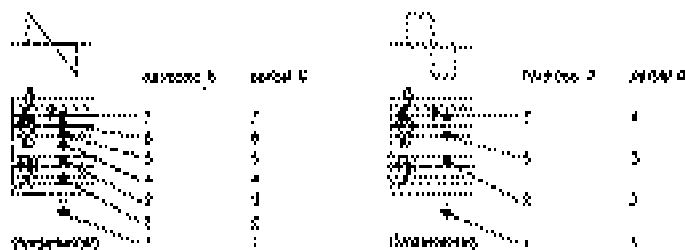


Figura 2: Comparação entre a mesma nota (sol 5) tocada pelo mesmo flautista e mesma flauta forte e piano. O parcial 1 aqui representa a

fundamental. Veja que os parciais 5 e 7 desaparecem na nota tocada (Joan White, *A Spectral Analyses of Five Flutes Constructed of Different Material* (University of North Carolina, 1980): 103. Configuração de parciais em duas ondas básicas geradas eletronicamente. Allen Strange, *Electronic Music - Systems, Techniques and Controls* (Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Company, 1972): 15.

O gráfico espectral mostra uma ascensão quase ininterrupta no espaço sônico do começo da peça ao compasso 17, expandindo a atividade sônica até o começo do registro 9. Esta é a forma sônica geral da primeira parte. Após o clímax no compasso 17 acontece uma rarefação na atividade sônica que marca a transição para a seção central.

No compasso 24 Varèse introduz uma clara ruptura com a flauta “tradicional”. Este novo efeito, comumente chamado “key clapping” (o flautista deve bater nas chaves com força enquanto toca levemente a nota) é misturado com o som ordinário do instrumento. (veja a figura 3) Além disto, o silêncio é um outro evento sônico introduzido aqui, o que contribui para criar um zona sônica esparsa, contrastando com a densa atmosfera que domina a maior parte da peça.



Figura 3: Varèse's *Density 21.5*, compassos 24-27.

Neste ponto, o gráfico espectral se revela uma ferramenta analítica valiosa e única. As linhas verticais representando os ruídos das batidas aparecem e mostram inequivocamente a intenção de Varèse por conseguir uma nova e contrastante realidade sonora. Depois deste episódio, a maioria da atividade está concentrada nos registros mais altos, contrastando fortemente com a ascensão verificada na primeira parte.

A seção final da peça abre com a apresentação do tema transposto um semitom acima e representa uma síntese sônica das duas primeiras partes e está localizada na área da proporção áurea ou segmento áureo (cerca de 2/3 da duração da peça), se consideramos o número de compassos. Uma acentuada e rápida mudança do registro 4 para o 6 é seguida de uma atividade explosiva no registro 7. A atividade volta novamente para o registro grave e termina com uma frase que representa uma síntese espectral de toda a peça e da flauta, abrangendo os registros de 4 a 9. (Veja a figura 4)



Figura 4: Varèse's *Density 21.5*, m. 58-61. (partitura e gráfico espectral, execução C).

A variedade de ataques e terminações é um outro aspecto sônico importante em *Density 21.5*. Ataques diferentes são escritos na mesma nota e no mesmo nível de dinâmica, criando grande variação sonora e um cuidadoso e autônomo uso da articulação. É sabido hoje que o ataque também é um aspecto muito importante para a definição do timbre de um instrumento. Conseqüentemente, ao variar o ataque, Varèse aumentou ainda mais a variedade de cores na peça. A nota *si* nos compassos 18 e 19 é um bom exemplo disto. Mesmo sem alteração de dinâmica (*piano* durante todo o tempo) existem três diferentes articulações marcadas: plano (sem indicação específica), legato/staccato e acento. Embora a mesma frequência seja repetida, cada nota tem um caráter e cor diferentes. (Veja a figura 5) O flautista deve explorar uma grande variedade de golpes de língua, desde começar a nota sem ataque de língua nas passagens *piano* até o uso de diferentes consoantes percussivas em outras passagens. Quanto maior a variedade melhor para ressaltar as mudanças de timbre e conseqüentemente o efeito musical. O que é diferente no uso que Varèse faz da articulação em relação a compositores anteriores à ele é que ela não está sempre ligada à estrutura melódica, acentuação métrica ou encadeamentos harmônicos: frequentemente tem um papel individual de “colorir” notas e passagens.



Figura 5: Varèse's *Density 21.5*. compasso 18 e detalhe espectral da execução B.

Varèse também manipulou extensivamente a terminação das notas. A terminação é um outro aspecto importante na definição do timbre de um instrumento. Ele utilizou, por exemplo, cortes abruptos do som no compasso 42 e no compasso 13 a nota termina em um crescendo.¹ O gráfico espectral mostra claramente a realização inacurada deste último efeito, quando notamos que os harmônicos superiores diminuem de intensidade ou até mesmo desaparecem, justamente o contrário do esperado. (veja a figura 6)



Figura 6: Partitura e detalhe espectral (execução A) de *Density 21.5*, compasso 17.

É interessante notar também a frequência com que Varèse trabalhou sobre uma nota variando o volume de som. O motivo que inicia a peça já contém este “gesto” no F \sharp . Ele escreveu um arco dinâmico sobre uma só nota e repete o mesmo procedimento um compasso depois sobre o sol. Quando ele repete o motivo no compasso 3, a dinâmica usada é um *mf* sem nuances, criando um contraste de cor em relação à primeira exposição. O Réb no compasso 9 aparece tratado de outro modo para criar uma mudança de cor ainda mais dramática em uma só nota. Esta técnica aparece em toda a peça. A mudança de cor é ainda mais efetiva quando o compositor varia simultaneamente dinâmica e ataque, como nos compassos 15 e 39. (Veja figura 7)

¹ Este gesto é chamado de “crescendo ao infinito de Varèse” por alguns analistas.

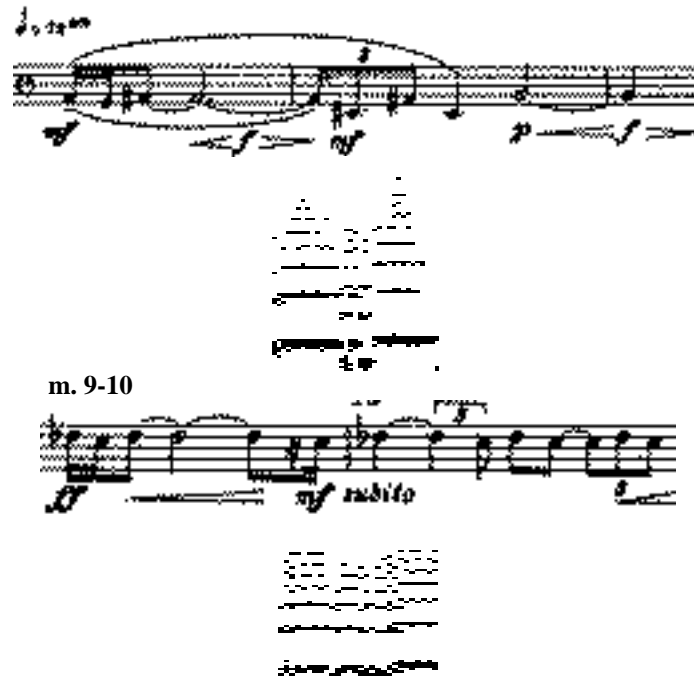
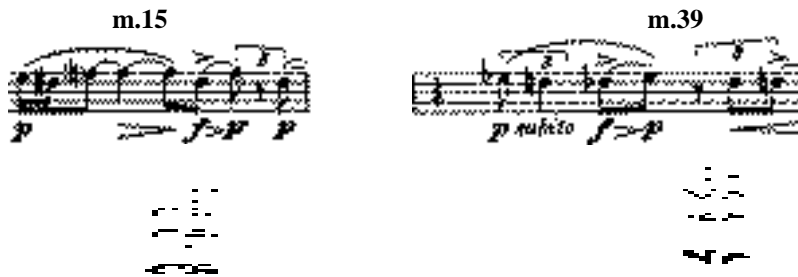


Figura 7: *Density 21.5*. partitura e detalhe espectral, execução C m. 1-3



Registro é outro parâmetro muito importante. Saltos grandes e repentinos, geralmente ligados à mudanças radicais de dinâmica, criam um grande efeito “multicolor”, como nos compassos 18 e 53. (Veja figura 9)

m. 16-18



m.53



Figura 9: Density 21.5.

Varèse trouxe aos flautistas um grande desafio, porque ele geralmente trabalha contra as características acústicas naturais do instrumento. Por exemplo, no compasso 50, o láb grave aparece mais forte que o ré super agudo, e na passagem do compasso 51 um gesto similar aparece. Ele trabalhou com as frequências extremas da flauta gerando extrema variedade de cores.

O vibrato é um aspecto técnico e musical da flauta que não foi explorado por Varèse e pela imensa maioria dos executantes desta peça. N. H. Fletcher constatou “que o vibrato na flauta consiste principalmente de variação de amplitude dos harmônicos superiores do som, causando variações periódicas no volume e, mais importante, timbre”¹ Ao alterar a intensidade dos harmônicos, o vibrato ressalta a configuração específica de harmônicos do som de um instrumento (formante) e se torna uma ferramenta valiosíssima na variação de cor do som. Os pequenos pontos que aparecem na região dos harmônicos mais alto no gráfico espectral são causados pelo vibrato. Note também que a fundamental varia no mesmo padrão que os harmônicos mais altos, um ponto que Fletcher não toca diretamente em sua observação. (Veja a figura 10)



Figura 10: Detalhe da performance A de *Density 21.5*. Veja como o vibrato interfere na intensidade de todos os parciais. Os parciais superiores na realidade aparecem e desaparecem.

Eu compreendo *Density 21.5* como uma exploração do de som da flauta. Varèse utilizou toda sua técnica e conhecimentos acústicos para encontrar sonoridades e cores nunca pensadas antes dele. Contraste e variedade

¹ Joan White, *A Spectral Analyses of Five Flutes Constructed of Different Material* (University of North Carolina, 1980): 32. A autora cita o artigo de Neville .H. Fletcher intitulado “Acoustical correlates of flute performance technique”, no *The Journal of the Acoustical Society of America*, que não estava disponível para a preparação deste texto.

são encontrados por toda a peça: registro, dinâmica, articulação, ritmo e cores são frequentemente utilizados como parâmetros independentes. O novo efeito introduzido na peça é apenas a inovação mais óbvia. O que é realmente novo nesta é a ausência de convenções harmônicas e melódicas como procedimento composicional: *Density 21.5* é um um processo de investigação organizado das qualidades e possibilidades sonoras.

Referências Bibliográficas

- COGAN, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, MA: Publication Contact International, 1998.
- DANNENBRING, Mark S. "Edgard Varèse's *Density 21.5*: Symmetrical Relations and Negation of expectations" in *Fluting and Dancing: Articles and reminiscences for Betty Bang on her 65th birthday* ed. by David Lasocki. New York: McGinnis & Marx, 1992
- _____. *Varèse's Density 21.5: Interpretation and Synthesis of Existing Analyses*. DMA diss., The University of Iowa, 1990.
- DARTER, Tom. *The Art of Electronic Music*, Greg Armbruster, ed. New York: GPI Books, 1984.
- KOSTELANETZ, Richard and Joseph DARBY (Selection and annotation). *Classic Essays on Twentieth-Century Music*. New York: Schirmer Books, 1996.
- REINECKE, Carl. *Sonata Undine*. Edited by James Galway. New York: G. Schirmer, 1983.
- SCHWARTZ, Elliott and Daniel GODFREY. *Music Since 1945 - Issues, Materials and Literature*. New York: Schirmer Books, 1993.
- SEAR, Walter. *The New World of Electronic Music; a practical book that gives the basic principles of sound, acoustics, electricity, magnetism, recording techniques necessary to understand the concepts and functions of the synthesizer*. New York: Alfred Pub. Co, 1972.
- SOLKEMA, Sherman Van, ed. *The New Worlds of Edgard Varèse - A Symposium*. New York: City University of New York, 1979.
- STRANGE, Allen. *Electronic Music: Systems, techniques and Controls*, 2nd ed. Dubuque, Iowa: W. C. Brown Company Publishers, 1983.
- WHITE, Joan L. *A spectral Analysis of the tones of five flutes constructed of different materials*. DMA diss., University of North Carolina, 1980.
- VARÈSE, Edgard. *Density 21.5*. Milan: Casa Ricordi, 1946.

Aspectos de Varèse, Stravinsky e Webern em Obras do Álbum *The Yellow Shark* de Frank Zappa

Mauricio Gomes Zamboni

Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo

E-mail: mzamboni@ig.com.br

Sumário: Partindo de afirmações contidas no livro autobiográfico do compositor norte-americano Frank Zappa, este artigo pretende abordar particularmente a influência que Edgar Varèse, Igor Stravinsky e Anton Webern exerceram sobre o mesmo, através da comparação de elementos característicos da música de cada um deles com aspectos encontrados em obras do álbum *The Yellow Shark* de Zappa.

Palavras-Chave: Frank Zappa, Análise Musical, Edgar Varèse, Igor Stravinsky, Anton Webern.

No segundo capítulo do livro autobiográfico do compositor norte-americano Frank Zappa (Zappa & Occhiogrosso, 1989) (1940-1993), o qual trata de sua adolescência, há referências expressas a três compositores: Edgar Varèse (1883-1965), Igor Stravinsky (1882-1971) e Anton Webern (1883-1945). Isso permite supor que estes foram influências primordiais do compositor.

Sobre Edgar Varèse:

[...] eu ouvia o EMS 401 [número de série do álbum *The Complete Works of Edgar Varèse, Volume I*] repetidas vezes, procurando com atenção nas notas da contracapa toda a informação que eu pudesse assimilar. Eu não conseguia entender todos os termos musicais, mas eu os memorizei assim mesmo. (Zappa & Occhiogrosso, 1989: 32)

Durante todo o Ensino Médio [High School] eu procurei por informações sobre Varèse e a sua música [...] (Zappa & Occhiogrosso, 1989: 33)

Sobre Igor Stravinsky:

O segundo disco 33 rotações que comprei era de Stravinsky [...] *A Sagração da Primavera* [...] Eu gostava de Stravinsky tanto quanto de Varèse. (Zappa & Occhiogrosso, 1989: 34)

Sobre Anton Webern:

O outro compositor que me causava admiração era Anton Webern. Eu ouvi uma gravação [...] que continha um ou dois dos quartetos de cordas de Webern, e a sua *Sinfonia Op. 21* no outro lado. Eu adorava aquele disco [...] (Zappa & Occhiogrosso, 1989: 34)

Tomando como objeto de análise obras de Zappa registradas no álbum *The Yellow Shark* (Zappa, 1993), gravado pelo *Ensemble Modern* de Frankfurt, pode-se tentar constatar a influência de cada um destes três compositores sobre os procedimentos composicionais por ele adotados.

Edgar Varèse

A idéia de planos sonoros tinha grande importância na música de Varèse. O compositor relatava que sua música era “baseada no movimento de massas não relacionadas” (Strawn, 1978: 140).

No exemplo a seguir¹, retirado do artigo escrito por John Strawn (Strawn, 1978: 140) sobre a peça *Intégrales* de Varèse, mostra, segundo o autor, quatro instrumentos que formam um plano sonoro, representado pelo clarinete, trompa, trompete e trombone, justaposto a outro plano representado pelo oboé. Este fato seria confirmado pela nota de rodapé que o próprio compositor insere no compasso 203 da partitura original: *Clarinettes, Cor, Trppte, Trbne – très homogènes et équilibrés – légèrement au 2me plan* (Clarinete, Trompa, Trompete, Trombone – bastante homogêneos e equilibrados – ligeiramente no segundo plano).



Exemplo 1: Edgar Varèse - Intégrales

A orquestração e a dinâmica sugerem que Varèse tentava manipular através dos mesmos os planos sonoros de uma forma “tridimensional”. Ainda segundo Strawn:

A orquestração extraordinária e as marcações dinâmicas cuidadosamente notadas poderiam fortemente sugerir que Varèse pensava em um som (fonte sonora) intenso, brilhante e presente como criador de uma massa sonora (imagem auditiva) localizada na proximidade do ouvinte. Um som suave e sem brilho, por outro lado, é para ser ouvido e entendido como estando “muito distante”. *Diminuendi, crescendi* e outras transformações poderiam representar passos intermediários entre esses dois extremos. (Strawn, 1978: 143).

Em vários momentos, as variações dinâmicas expressas em algumas partituras de obras de Frank Zappa sugerem uma preocupação com a

¹ Todos os exemplos musicais contidos neste artigo apresentam as notas em suas alturas reais, mesmo quando se utilizam de instrumentos transpositores. Alterações de oitava, quando ocorrem, estão indicadas.

espacialidade do som aos moldes de Varèse, gerando em algumas vezes mais de dois planos sonoros. Vale ressaltar que este aspecto, espacialidade do som, toma uma outra magnitude nas execuções realizadas nas salas de concerto pelo *Ensemble Modern*:

[...] Cada peça foi composta e/ou arranjada especificamente para o sistema de sons de seis canais que os engenheiros [...] David Dondorf, Spencer Chrislu e Harry Andronis projetaram e intrincadamente adaptaram para cada sala de concerto. O ‘arranjo sonoro’ era tão orgânico para a estética da música quanto para qualquer outra parte do processo composicional. Zappa realmente ‘localizou’ instrumentos na configuração desejada de seis canais ao *samplear* e *mixar* os mesmos no seu estúdio caseiro, [...] e as mesmas *mixagens* foram recriadas ao vivo. [...] (Zappa, 1993: libreto que acompanha o CD, p. 7).

Sendo assim, devido à impossibilidade de recriação das condições de escuta originais, as partituras servem como indicação gráfica das preocupações de Zappa com a espacialização do som, o caminho para a análise deste aspecto devido às limitações já mencionadas. Além disso, assumindo que a qualidade do timbre também é fator importante para a qualificação de uma massa sonora num espaço tridimensional, a dinâmica com a qual um ou mais instrumentos são tocados torna-se fundamental para a determinação da mesma.

No exemplo a seguir, retirado da obra *BeBop Tango* de Zappa, a rica indicação de dinâmica permite definir vários planos sonoros, levando-se em conta principalmente a “proximidade” com o ouvinte sugerida: (1) Tom-toms (segundo percussionista) – *ff*, *diminuendo*; (2) Clarinete e violão – *f*; (3) Tom-toms (terceiro percussionista) – *f*, *mf*; (4) Cordas – *mp*; (5) Flauta, oboé, saxofone tenor e fagote¹ – *p*; (6) Trompas e Tuba – (*f*), *p*, *crescendo*, *mf*; (7) Trompetes e trombones – *ppp*.

The image shows a page of a musical score for 'BeBop Tango' by Frank Zappa. It features multiple staves for different instruments. From top to bottom, the staves are labeled: 'Drum 1', 'Drum 2', 'Clarinet', 'Violin', 'Flute', 'Saxophone', 'Trumpet', 'Tuba', 'String Ensemble', and 'Cello/Double Bass'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'f', 'mf', 'p', and 'ppp'. There are also some handwritten annotations in the score.

Exemplo 2: Frank Zappa – BeBop Tango

¹ Apesar da dinâmica do fagote ser *pp*, enquanto que a dos demais instrumentos deste referido plano sonoro ser *p*, agrupei-o neste por considerar que a coincidência na duração da nota tocada e o fato de que esta está distante apenas uma segunda menor daquela executada pelo oboé, ambos instrumentos de palheta dupla, são fatores que não permitem ao ouvinte distingui-lo como formador de um plano independente.

A linha melódica executada pelo clarinete e violão permanece com uma dinâmica constante. Tomando-a como referência, podemos localizar os demais planos sonoros num maior ou menor grau de afastamento ou proximidade. Por exemplo, o tom-tom executado pelo segundo percussionista parte de uma posição mais próxima em relação ao ouvinte, sendo que o *diminuendo* subsequente proporciona grande distanciamento que dura todo o compasso 37. As trompas partem de um movimento de afastamento extremamente veloz a partir de uma posição de igualdade espacial com a referida melodia, para em seguida seguir gradualmente para um plano mais próximo.

John Strawn também menciona um repertório de motivos e procedimentos, aos quais denominou “elementos”, que na música de Varèse seriam “um repertório de motivos e procedimentos relativamente pequenos nos quais cada uma das massas [...] pode ser dissecada” (Strawn, 1978: 152). Alguns desses elementos podem ser encontrados na obra de Zappa. No exemplo apresentado acima, particularmente três destes elementos são significativos: (1) Prolongamento – “a uma determinada nota ou acorde é atribuída uma duração que é relativamente longa se comparada com as durações dos elementos que a circundam imediatamente” (Strawn, 1978: 152); (2) Seleção do Conteúdo das Alturas (Vertical) – “[...] Varèse parece ter aplicado algumas regras práticas: oitavas, por exemplo, são geralmente evitadas. Por outro lado, ‘dissonâncias fortes’, como segundas maiores e menores, quartas aumentadas, sétimas maiores e menores, e seus compostos ocorrem com certa frequência [...]”¹ (Strawn, 1978: 152); (3) Seleção do Conteúdo das Alturas (Horizontal) – “[...] a distribuição das alturas na primeira apresentação de uma determinada série de notas parece ser feita em conjunção com os princípios expostos [no item] acima [anterior]. Um princípio adicional

¹ Precedendo esta afirmação, Strawn menciona que “[...] nenhum estudo amplo foi publicado até hoje no que diz respeito à harmonia na música de Varèse” (Strawn, 1978: 144). Levando-se em conta que este artigo foi publicado em 1978, este aspecto já foi abordado desde então. Para Jonathan W. Bernard (Bernard, 1981; e Bernard, 1987) a escolha das alturas por Varèse é realizada através de várias operações baseadas na simetria. Na postura analítica adotada por Bernard, estas operações são de fundamental importância para a compreensão de sua música. Sobre posturas adotadas anteriormente, Bernard afirma: “Seus pronunciamentos [de Varèse] sobre a ‘esterilidade’ da análise e suas afirmações de que sua música não está baseada em qualquer sistema forçaram teóricos a reconsiderar a utilidade de abordagens tradicionais, levando alguns à conclusão de que métodos analíticos baseados na definição precisa de elementos musicais não eram apropriados para o material. Aparentemente por esta razão, os autores de vários estudos publicados aplicaram parâmetros analíticos generalizados e aproximados.” (Bernard, 1987: 39). Sendo que estas operações simétricas não podem ser encontradas de forma coerente e “não forçada” na música de Zappa, uma análise de Varèse baseada em parâmetros generalizados e aproximados, como aquela feita por Strawn, foi utilizada como objeto de comparação entre os dois compositores.

aparentemente exerce um papel na expansão do conteúdo das alturas através do tempo, a nota ou intervalo estabelecido é expandido por um movimento de grau conjunto, geralmente cromaticamente, algumas vezes combinados com saltos de oitava” (Strawn, 1978: 153).

A duração daquilo que é executado pelas cordas, por exemplo, é relativamente muito maior daquilo que é executado pelo clarinete e violão. Comparando estes dois planos sonoros temos um dos exemplos possíveis de Prolongamento neste trecho.

Se tomarmos o acorde executado pelos trompetes e trombones (C4, E#4, F#4 e A#4)¹ e tratarmos os intervalos enarmonicamente, temos duas quartas justas, uma quarta aumentada, uma segunda menor, uma terça maior e uma sétima menor, ou seja, três intervalos considerados, segundo Strawn, como sendo “dissonâncias fortes” em igual quantidade com aqueles que não foram classificados desta maneira (três “dissonâncias fortes” contra três intervalos não categorizados). O acorde formado por trompas e tuba (Gb2, Bb3 e C4) possui duas “dissonâncias fortes” (uma quarta aumentada composta e uma segunda maior) e um intervalo assim não classificado (uma terça maior composta). Em ambos os casos não ocorre a presença do intervalo de oitava justa. Sendo assim, podemos tomá-los como dois possíveis exemplos do elemento denominado Seleção do Conteúdo das Alturas (Vertical).

A melodia tocada pelo clarinete e violão é um bom exemplo de aplicação do elemento Seleção do Conteúdo das Alturas (Horizontal). Considerando os intervalos formados pelas notas imediatamente subsequentes (sempre enarmonicamente) e ignorando as mudanças de oitava, temos: quatro segundas menores, seis segundas maiores, quatro terças menores, dois trítomos, uma sexta menor, duas sextas maiores, três sétimas menores e três sétimas maiores (intervalos não mencionados – como terças maiores – não estão presentes e o único uníssono encontrado não foi catalogado por ser considerado apenas a reiteração de uma nota e não um elemento significativo). Portanto, a quantidade de intervalos classificados como “dissonâncias fortes” é bem maior que a quantidade daqueles que não pertencem a este grupo (dezoito contra sete). Além disso, a grande presença de graus conjuntos sugere uma semelhança com Varèse, mesmo que neste caso não seja possível afirmar que a função destes seja a expansão de um conteúdo exposto anteriormente, característica atribuída por Strawn ao compositor franco-americano.

¹ Considero C4 = dó central.

Igor Stravinsky

Sendo que, no repertório analisado¹, nenhum indício de semelhança significativo foi encontrado entre os procedimentos utilizados por Stravinsky e aqueles utilizados por Zappa no que se refere à manipulação das alturas, o enfoque da comparação entre ambos recaiu nos aspectos rítmicos. A utilização típica por Stravinsky da coleção diatônica e da coleção octatônica, característica de suas fases russa e neoclássica não encontra equivalência nestas obras de Zappa. Ao invés disto, é marcante em Zappa a utilização de ostinatos e períodos rítmicamente irregulares.

Pieter C. Van den Toorn (Van den Toorn, 1983) afirma que a invenção rítmica de Stravinsky se manifestava em duas dimensões : Dimensão Simples – a repetição de um período rítmico-métrico em relação a um único fragmento ou linha recorrente; Dimensão Múltipla – a repetição de fragmentos ou linhas de altura fixa de acordo com períodos rítmico-métricos diversos, sendo que a intersecção destas linhas ou fragmentos não vai gerar intervalos harmônicos iguais, mas sim uma diversidade dos mesmos.

No exemplo a seguir, trecho das *Três Peças para Quarteto de Cordas Nº1*, Van den Toorn (Van den Toorn, 1983: 147) afirma que se tratamos individualmente o primeiro violino, a viola e o violoncelo, teremos exemplos da Dimensão Simples. O primeiro violino apresenta um fragmento de vinte e três semínimas de duração (subdivididas em 11+6+6) que se repete. Viola e violoncelo também apresentam um fragmento que se repete, mas este dura sete semínimas. Sendo assim, ao tratarmos estes instrumentos conjuntamente, teremos um exemplo de Dimensão Múltipla, ou seja, o fato da duração de cada um dos fragmentos ser contrastante à duração do outro proporciona uma constante alteração no aspecto harmônico.



Exemplo 3: Igor Stravinsky – Três Peças para Quarteto de Cordas, Nº 1

No exemplo a seguir, compassos 5 a 12 da peça *Uncle Meat / Dog Breath Variations*, Frank Zappa apresenta uma melodia que parece não estar em conformidade com o ostinato que lhe serve como suporte, apresentado em compassos 9/8 (2+2+2+3) e 11/8 (2+2+2+2+3) que se alternam.

¹ Estavam disponíveis para análise as seguintes obras de Frank Zappa: *Uncle Meat / Dog Breath Variations*, *Outrage at Valdez*, *Get Whitey*, *BeBop Tango* e *G-Spot Tornado*.

Flauta, clarinete, percussão e baixo foram omitidos por não serem considerados indispensáveis para a demonstração da hipótese

Exemplo 4: Frank Zappa – Uncle Meat / Dog Breath Variations

Se rescrevermos a melodia num compasso ternário (3/4), como no exemplo a seguir, temos uma alternativa satisfatória para explicar a impressão auditiva da ocorrência de hemíolas no seu começo, seguidas de uma afirmação do padrão ternário. Sendo que o trecho em questão tem duas frases caracterizando antecedente e conseqüente, o compasso binário ao final da primeira frase seria um “ajuste” para que o início da frase seguinte não ficasse em desacordo com o início do acompanhamento. O compasso binário presente também no final da segunda frase explicar-se-ia por se tratar de duas frases simétricas.

Exemplo 5

No caso, podemos comparar os procedimentos executados por Zappa com aqueles utilizados por Stravinsky, exemplificados anteriormente. Na Dimensão Simples, Zappa apresenta um fragmento que se repete com pouquíssimas modificações e dura vinte colcheias (9/8 + 11/8), ou dez semínimas. Também apresenta uma melodia que, apesar de não se tratar de uma repetição recorrente de fragmentos idênticos, tem características ternárias, portanto podemos, através deste artifício, subdividi-la em grupos que duram três semínimas. Sendo assim, o conflito entre estas duas métricas (três contra dez semínimas), configura o que foi apresentado anteriormente como Dimensão Múltipla.

Anton Webern

No caso de Anton Webern, aspectos de sua escrita dodecafônica não foram considerados. Zappa não era admirador dos rigores da escrita serial, como mostra a afirmação a seguir:

[...] música moderna tem práticas detestáveis – como o sistema dodecafônico que diz que você não pode utilizar a primeira nota até que

você tenha passado pelas outras onze [...] (Zappa & Occhiogrosso, 1989: 187).

Mesmo elementos da fase atonal de Webern relacionados a conjuntos de notas adotados não foram tomados como relevantes por não possibilitarem qualquer comparação plausível com o material disponível para análise.

É interessante notar que Zappa menciona a *Sinfonia Op. 21* de Webern em uma das citações anteriormente aqui apresentadas. A orquestração desta peça, onde Webern faz uso da *Klangfarbenmelodie*, pode fornecer material para uma analogia com certas obras do compositor norte-americano. Como aponta Carlos Kater (Webern, 1984: uma análise desta obra foi inserida na tradução para o português por Carlos Kater), esta é marcada por uma textura de notas “soltas”, pontuadas em alguns momentos com acordes de duas notas. As linhas melódicas são construídas de maneira que a ênfase recai em notas sempre individuais e Webern reforça este aspecto através de uma constante mudança no registro e na orquestração.

Certas obras de Frank Zappa, como *Get Whitey* e *Outrage at Valdez* apresentam características que, se não podem ser tratadas como uma utilização literal da *Klangfarbenmelodie* como aplicada por Webern, podem ser consideradas como uma reinterpretação onde elementos próprios são acrescentados.

A peça *Outrage at Valdez* possui uma textura clara de melodia e acompanhamento. A melodia apresenta quanto à orquestração características marcantes. Há um instrumento que a executa por quase todo o tempo, o clarinete. Enquanto isso, há vários outros instrumentos que a dobram em fragmentos melódicos de curta duração. Isso faz com que haja uma grande e constante variação no colorido timbrístico. Em alguns momentos ocorre uma ênfase em certas notas da melodia, com um adensamento harmônico. O exemplo a seguir mostra uma esquematização da orquestração da melodia logo no seu início (compassos 3 a 7).

Exemplo 6: Frank Zappa – Outrage at Valdez

Get Whitey também possui uma textura de melodia e acompanhamento. A exemplo de *Outrage at Valdez*, sua melodia também apresenta uma constante variação orquestral. Mas é no acompanhamento que

talvez possamos fazer uma analogia mais próxima a Anton Webern. Trata-se de notas isoladas, com grande variação tanto de timbre quanto de registro, se assemelhando muito ao estilo pontilístico do compositor austríaco.



Exemplo 7: Frank Zappa – Get Whitey

Conclusão

Considerando Edgar Varèse, Igor Stravinsky e Anton Webern como base para uma análise comparativa com Frank Zappa, percebe-se que é possível estabelecer relações entre os mesmos desde que os procedimentos composicionais e decorrentes características da obra dos primeiros não sejam tomados de forma rígida e imutável. Assim sendo, podemos afirmar que Zappa apresenta em algumas de suas obras aspectos que podem ser tratados como uma reinterpretação da espacialidade e características até mesmo perceptivas presentes na obra de Varèse, da invenção rítmica presente na obra de Stravinsky e da *Klangfarbenmelodie* presente na obra de Webern.

Referências Bibliográficas

- BERNARD, J. (1981). Pitch/Register in the Music of Edgar Varèse. *Music Theory Spectrum*, 3, pp. 1-25.
- BERNARD, J. (1987). **The Music of Edgar Varèse**. New Haven : Yale University Press.
- STRAWN, J. (1978). The Intégrales of Edgar Varèse: Space, Mass, Element and Form. *Perspectives of New Music*, 17, 1, pp. 138-160.
- VAN DEN TOORN, P. C. (1983). **The Music of Igor Stravinsky**. New Haven : Yale University Press.
- WEBERN, A. (1984). **O Caminho para a Música Nova**. São Paulo : Novas Metas.
- ZAPPA, F. & OCCHIOGROSSO, P. (1989). **The Real Frank Zappa Book**. New York: Poseidon Press.

Discografia

- ZAPPA, F. (1993). **The Yellow Shark : Ensemble Modern**. Salem : Rikodisc. (RCD 40560).

A Tripartição Ethos, Pathos, Logos da Retórica de Aristóteles e a Teoria Tripartite de Nattiez: Buscando uma Analogia

Mônica de Almeida Duarte

UNIRIO - Departamento de Educação Musical / Doutoranda em Educação na UFRJ

E-mail: monduarte@uol.com.br

Sumário: Ao assumir como determinante a ação do auditório nos processos de construção das representações de 'música', a recuperação da Retórica torna-se evidente. A referência aos seus elementos centrais, ou seja, o orador (o ethos), as disposições daquele que escuta (o pathos) e a linguagem (o logos), dentro da ótica da psicologia social, especialmente da Teoria das Representações Sociais, leva a atenção da autora, por analogia, ao método de análise semiológica tripartite, proposto por Molino e desenvolvido por Nattiez (análise estética, poética e do nível imanente). Por esta razão, este artigo busca demonstrar que a Retórica de Aristóteles e a semiologia musical proposta por Nattiez são duas disciplinas que se integram, como dois círculos que apresentam uma interseção.

Palavras-Chave: semiologia musical; retórica

Entendendo a música como um fenômeno intrinsecamente social, entendo também o funcionamento do sistema perceptivo do sujeito como influenciado por fatores sociais (Molino, 1975; 1988; 1991). O objeto musical é percebido diferentemente dependendo do significado ou sentido que lhe é atribuído dentro de uma estrutura cultural particular. Ou seja, os objetos de conhecimento só o são assim para sujeitos de determinados grupos sociais. Mesmo as formas artísticas mais antigas sofrem uma permanente interpretação e re-interpretação pelos sujeitos ao longo da história (Mazzotti, 1999, p.65-66).

A delimitação, por um grupo social, de um objeto como sendo musical é feita através de conversações, ou seja, de argumentações. Os processos argumentativos são os "mecanismos" pelos quais os grupos sociais mantêm sua identidade, suas crenças, valores e assimilam novos conhecimentos (Mazzotti & Oliveira, 2000: 49). Essa definição reforça a importância do estudo dos auditórios e das atitudes pressupostas pela música criada para eles quando se busca a representação de um universo do discurso (a música) no interior de outro universo do discurso (conversações diárias). Em minha pesquisa "A representação de 'música' e da função da música na escola

por professores de música e alunos das escolas do município do Rio de Janeiro”, utilizo a Teoria das Representações Sociais como suporte teórico-metodológico. Na explicitação da representação de ‘música’ e da ‘função da música na escola’, pretendo chegar tanto nas estruturas como nos contextos que dão origem, significados e possíveis explicações à música na escola, como disciplina escolar, e como objeto por onde circulam interesses específicos, configurando a escola como espaço de territórios delimitados. É, na verdade, uma virtude singular da Teoria das Representações Sociais o fato dela permitir o conhecimento de como determinado público entende a música.

Se as manifestações musicais são como *objetos* produzidos no âmbito da cultura, como produtos sócio-históricos elaborados por um processo coletivo de idealização e materialização da instituição a que se destina, assumo o pressuposto que as “canções didáticas”, ou as “músicas para a escola”, objetivam (materializam) a representação do papel e/ou função da “música na escola”. Assim, outras ferramentas teóricas e metodológicas, além da Teoria das Representações Sociais, se fazem necessárias para o pleno desenvolvimento desse trabalho, pois não se trata só da análise do discurso sobre música, mas também da análise do discurso musical propriamente dito.

A análise semiológica dos materiais musicais eleitos pelos sujeitos como sendo adequados ao trabalho escolar e daqueles considerados por eles como inadequados, buscando encontrar elementos de representação de ‘música’, no contexto da escola e fora dele, será de grande valia para a minha pesquisa. O método de análise semiológica desses materiais musicais que leva em consideração os processos de recepção ativa desses materiais, os processos de elaboração ou criação dos mesmos visando adequá-los ao contexto (em minha pesquisa, o escolar), e a própria estrutura do texto musical, é desenvolvido por Nattiez (1987; 1990; 1998) a partir da teoria semiológica tripartite de Molino.

A Retórica, que oferece instrumentos adequados ao exame dos argumentos utilizados pelas pessoas na delimitação do objeto, é aqui entendida como um método de análise do discurso. Oferece subsídios para entender o processo pelo qual cada música é recebida por seu auditório, e em que ela, também, cria os auditórios, transformando sua maneira de ver e sentir.

Não há novidade na tentativa de se aliar a música à arte retórica pois

A concepção da música como uma arte retórica tem sua origem na Antiguidade clássica. No final da Idade Média e durante o Renascimento, os teóricos da música, observando o novo tipo de expressividade musical, começaram a traçar paralelos entre a arte do orador e do músico. A partir de pouco depois de 1600, esses autores freqüentemente fizeram analogias entre os procedimentos da retórica e os da música, culminando no séc.XVII e início do séc.XVIII com tentativas de transformar conceitos retóricos específicos em seus equivalentes musicais. Isso foi tentado pela primeira vez por Burmeister (1606), ao analisar a estrutura retórica e o uso de figuras

musicais em um moteto de Lassus; a idéia teve continuidade em teóricos posteriores, a maioria deles na Alemanha. Isso por sua vez ligou-se a idéias barrocas sobre os afetos e o conceito de transmissão de uma paixão ou estado emocional racionalizado em música; para este fim, as figuras retórico-musicais podiam ser usadas para enfatizar expressão. (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994: 779)

No entanto, não é este tipo de retórica, voltado unicamente para o movimento dos afetos, que estou afirmando ser uma fonte importante de recursos e técnicas de análise do discurso. Este tipo de retórica foi duramente combatido por Aristóteles, que o substituiu por um novo tipo baseado na dialética e articulado com a política (Aristóteles, s/d: 29).

A concepção aristotélica de retórica como “arte da comunicação, não mais do puro encantamento ou da pura sugestão emotiva” recupera a dimensão comunicativa da linguagem “para além daquela dimensão puramente instrumental própria da ciência e da técnica modernas” (Berti, 1998: 170). Assim, considero a Retórica de Aristóteles contribuição importante para a tarefa de análise do discurso sobre música e do próprio discurso musical.

Nos elementos centrais da retórica aristotélica fica evidente esta dimensão comunicativa. A sua maior inovação está na *sistematicidade* pela qual ela integra os três elementos fundamentais do discurso: quem fala? Qual o argumento apresentado? A quem se endereça? (Carrilho, 1999: 5). O “trabalho” do auditório de reconstrução e de adesão à mensagem e a necessidade do orador de adaptar-se ao auditório para quem se dirige é estudado com mais profundidade por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) quando retomam a Retórica Aristotélica como objeto de estudo da filosofia.

Se o auditório não recebe a mensagem passivamente, sendo dele o “papel principal para determinar a qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1996: 27), o esquema clássico de comunicação sofre uma inversão como demonstra Nattiez (1990: 17)¹: o autor, baseado em Molino, considera o termo “receptor” impróprio porque a significação de uma mensagem não é, em seu todo, simplesmente recebida pelo “receptor”, mas, na realidade, este a “reconstrói” em um “processo ativo de percepção”.

A partir dessa coincidência de pontos de vista, é possível construir uma analogia entre os dois campos de estudo: a Retórica Aristotélica e o Método de Análise Semiológica Tripartite proposto por Nattiez visando a constituição de uma interdisciplinaridade. De acordo com Mazzotti e Oliveira,

uma interdisciplina não implica completa autonomia, mas o uso coordenado de teorias de outras disciplinas, as quais se caracterizam por seus objetos e teorias. A interdisciplinaridade não é, portanto, a diluição das disciplinas,

¹ “emissor” mensagem ”receptor” no lugar de “emissor” mensagem ”receptor”

mas uma nova disciplina que emerge de outras com vistas ao exame de um objeto que cada uma delas é incapaz de abarcar per se. (Mazzotti e Oliveira, 2000: 49)

Considero factível a tomada do método proposto por Nattiez sob a dinâmica entre os três elementos da Retórica em um trabalho de análise do discurso musical e do discurso sobre música.

Nattiez (1987, 1990, 1998) apresenta as dimensões do fenômeno simbólico como sendo a dimensão poiética, a dimensão estética e o nível neutro ou imanente que correspondem, a meu ver, aos três elementos centrais de Retórica Aristotélica: *ethos*, *pathos* e *logos*.

A dimensão poiética é aquela pela qual a forma simbólica resulta de um processo criador pelo qual é possível descrevê-la ou reconstituí-la. A dimensão estética é aquela pela qual os receptores, confrontados a uma forma simbólica, asseguram uma ou mais significações a ela. A terceira dimensão é o aspecto sob o qual a forma simbólica se manifesta psiquicamente e materialmente e torna-se acessível aos sentidos, o que Nattiez chama de “nível neutro” ou imanente. O processo poiético não é imediatamente evidente a partir desse nível e o processo estético, se em parte é determinado por ele, é, também, muito determinado pela vivência do receptor. O nível neutro diz respeito à obra em sua realidade material: produção sonora, partitura, texto impresso, tudo o que resulta do processo poiético (Nattiez, 1987, 1990, 1998).

A dimensão do orador, Aristóteles denomina o *ethos*, pois nada é mais convincente nem sedutor do que a força moral, o caráter e as virtudes da autoridade que deve dar provas em uma certa matéria, aquele que ele procura persuadir ou agradar. A dimensão do auditório, Aristóteles a caracteriza como *pathos*, pois aquele que escuta o discurso do orador é atravessado pelas paixões que os ditos sustentados põem em movimento (donde o conceito de emoção, mover-se para fora). Quanto à dimensão que recobre a linguagem, Aristóteles a denomina *logos*, que é definido ao mesmo tempo pelo estilo e pela razão, as figuras e os argumentos (Meyer, 1999: 5-16).

É preciso sublinhar o papel fundamental da articulação desses três elementos destacados por Aristóteles como eixos centrais da retórica, o *logos*, o *pathos* e o *ethos*, assim como é imprescindível a integração entre a estrutura imanente e os processos poiético e estético na teoria de Nattiez.

Uma vez que as qualidades, ou a predicação de um objeto se apresentam como tema de debate de processos argumentativos, é extremamente relevante conhecer o processo pelo qual aquelas são atribuídas ou estabelecidas. Esse processo é o da metaforização, o qual se apoia na analogia entre os elementos que parecem comuns ao objeto em questão e outros que já fazem parte do senso comum, do repertório de representações já enraizadas no e compartilhadas pelo grupo social. A metáfora, resultado desse processo, é uma analogia condensada. Uma vez que a metáfora é uma analogia

condensada, pode ser exposta e deve ser analisada com vistas tanto à sua crítica quanto à sua compreensão (Mazzotti e Oliveira, 2000, p.51).

Assim, dos três elementos centrais tanto da Retórica quanto da teoria de Nattiez surgem as possibilidades de análise do discurso sobre música e do discurso musical visando depreender os elementos que lhes conferem significado para quem os criou e para quem os recebe, reconstruindo-os. Nattiez (1990:140-142) apresenta as análises poiética, estética e do nível neutro ou imanente. Procurarei situar cada uma dessas análises dentro da ótica da retórica proposta por Aristóteles.

A “poiética indutiva” diz respeito às hipóteses sobre a poiética construídas pelo analista do discurso a partir do exame do nível neutro do objeto musical e de teorias e conhecimentos gerais sobre o processo de criação do mesmo. O trabalho do analista é facilitado pelo nível de informação sobre as características do estilo do compositor que ele pode dispor (Nattiez, 1990: 140-141). A “poiética externa” diz respeito às informações contidas em documentos exteriores à obra (cartas do compositor, tratados teóricos, rascunhos, etc.) e utilizadas pelo analista para explicar certas características ou para esclarecer questões concernentes ao próprio processo de criação (Nattiez, 1990: 141).

Essas análises tomam o discurso do ponto de vista do orador (pathos), em que o analista busca explicitar a vontade de agradar, persuadir, seduzir e convencer presente na argumentação. Aqui, o trabalho do analista do discurso é depreender as metáforas utilizadas pelo orador visando a crítica da pertinência ou adequação do enunciado ao objeto em questão. Deve, também, o analista, situar o orador culturalmente, historicamente. Quando Comenius (1592-1670) utiliza a metáfora “a cabeça da criança é como uma folha de papel em branco” sobre a qual se inscrevem os caracteres das ciências, ele buscava mostrar que todas as crianças são moralmente educáveis, uma vez que não nascem com o “pecado original”. Assim, esse enunciado refere-se a um contexto histórico e social (a Reforma) no qual se opõe ao enunciado da Igreja Católica do “pecado original” que só pode ser suspenso por meio de atos sacramentais, nunca educacionais. A análise da metáfora comeniana da tabula rasa pela ótica do orador nos permite compreender melhor seu enunciado e fazer a crítica das práticas pedagógicas que pretendem ser antagônicas a ela¹ (Mazzotti e Oliveira, 2000:10-24).

¹ Não basta descartar a noção “cabeça das crianças como folha de papel em branco” para deixar de lado todo o conjunto de enunciados de Comenius, pois o essencial é o processo organizado do ensino como uma “linha de montagem”. Pode-se sustentar que as crianças ao chegarem à escola apresentam concepções as quais devam ser substituídas pelas concepções das disciplinas escolares. Ou seja, as concepções prévias devem ser substituídas pelas “corretas” por meio de um processo didático similar ao da tipografia.

A “estésica indutiva” é a análise fundada sobre teorias ou conhecimentos gerais que o analista tem sobre a recepção musical, atribuindo aos ouvintes “o que eles estão percebendo” (Nattiez, 1990: 141-142) do discurso musical ou do discurso sobre música a ser analisado. A “estésica externa” é a análise que se faz a partir de informações obtidas junto aos próprios sujeitos através de experiências de escuta controlada (Nattiez, 1990:142), e também através de entrevistas, para saber como o discurso musical é percebido.

Essas análises se fazem do ponto de vista do auditório, e procuram decifrar as intenções presentes na recepção, a inferência que se faz a partir do que é enunciado literalmente. Ainda sobre o exemplo do enunciado de Comenius apresentado anteriormente, é factível afirmar que o auditório católico não tem por que aceitar o enunciado comeniano, e o auditório de protestantes não tem razão para aderir ao enunciado que sustenta o “pecado original” (Mazzotti e Oliveira, 2000: 21). Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996: 137) afirmam que “o estudo da argumentação nos obriga, de fato, a levar em conta não só a seleção dos dados, mas igualmente o modo como são interpretados, o significado que se escolheu atribuir-lhes.”

O que diz respeito à análise imanente ou do nível neutro apresentada por Nattiez (1990:140) é o *logos*, ou o que apresenta a linguagem, o qual pode ter sua estrutura analisada. Portanto, na análise imanente, o que conta são as condições pragmáticas da estrutura do discurso musical ou sobre música.

De acordo com Carrilho (1999: 20), o auditório, na medida em que o discurso é eficaz, muda com o seu desenrolar. Os argumentos terão pesos diferentes segundo se conheça ou se ignore certos fatos, ou uma certa interpretação daqueles. Na medida em que o objetivo do discurso é persuadir um auditório, a ordem dos argumentos será adaptada a este fim: cada argumento deve vir no momento em que exercerá mais efeito. Mas, como aquilo que persuade um auditório não convencerá um outro, este esforço de adaptação é sempre retomado. A boa elocução é igualmente indispensável, porque não é suficiente possuir a matéria de seu discurso, deve-se ainda falar como é preciso (Aristóteles, s/d: 33). Esta dimensão literária do discurso toma, ela mesma, diversas formas segundo a especificidade de cada assunto, a relação ao auditório e o vigor do orador. É aqui que se impõe a compreensão da interdependência entre a análise dos três elementos centrais da retórica no processo de análise do discurso.

Essa dinâmica está presente no método de análise semiológica desenvolvido por Nattiez que, como vimos, leva em consideração a interdependência entre, de um lado, as características do objeto musical (e até sua existência) e, de outro lado, as circunstâncias históricas e culturais nas quais foi criado. É o caso em que a análise da estrutura imanente é tão

relevante quanto a análise poética e a análise estética. Assim, essa abordagem permite melhor estudar e avaliar as transformações sintáticas e a evolução das formas que se produziu no seio de um estilo musical, por exemplo (Sampaio, 1999: 4-5).

O método de Nattiez, segundo Sampaio (1999: 9) é o único que, de forma sistemática, dá conta de diversos estados da semiosis existentes entre a criação e a percepção de uma obra musical. Por conseguinte, o método tripartite permite obter uma compreensão holística da obra que evita a confusão entre os três níveis.

A análise semiológica do discurso musical e do discurso sobre música será enriquecida pela integração com os elementos da Retórica de Aristóteles. Se, para Nattiez (1987: 189), a semiologia não existe, por ainda não se ter proposto um “paradigma de análise coerente, um *corpus* de métodos universalmente aceito para que se possa falar de *uma* ciência semiológica”, e é preciso falar em semiologias, ou de “projetos semiológicos possíveis”, não será apenas como método de análise do discurso que a Retórica apresentará sua validade. No constante debate que caracteriza o campo da semiologia, chega-se à conclusão que sem argumentação extinguem-se a semiologia, todas as ciências e, antes delas, a vida democrática.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 14ª Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BERTI, Enrico. **As razões de Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- CARRILHO, Manuel M. Aristóteles ou a pluralidade do ser como base da retórica. In: MEYER, Michel (org.) *Histoire de la rhétorique des grecs a nous jours*. Paris: Librairie Générale Française, 1999 (Le Livre de Poche), p. 39-55.
- MAZZOTTI, Tarso B. Data venia: Comentários sobre “Como falar em paradigmas da educação” de A.A.Rubim. In: **Questões epistemológicas da educação**. Faculdade de Educação da UFRJ, 1999. p. 64-79. mimeo.
- MAZZOTTI, Tarso B. & OLIVEIRA, Renato J. **Ciência(s) da Educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- MEYER, Michel (org.) *Histoire de la rhétorique des grecs a nous jours*. Paris: Librairie Générale Française, 1999 (Le Livre de Poche).
- MOLINO, J. Fait musical et sémiologie de la musique. In: **Musique en jeu**, nº 17, p. 37-62, 1975.
- _____. La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique. In: **Analyse Musicale**. 10, janvier, 1988, p. 8-15.
- _____. L'Art aujourd'hui. In: **Esprit**, 173, juillet-août, 1991, p.72-108.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. De la sémiologie à la musique. In: **Cahiers du département d'études littéraires de l'université du Québec à Montreal**, nº 10, 1987.
- _____. **Music and discourse**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

- _____. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K.550). In: **Contemporary Music Review**, vol XVII, part I, pp. 1-38, 1998.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação. A nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RETÓRICA E MÚSICA. In: **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p. p. 779.
- SAMPAIO, Luiz Paulo de Oliveira. **Reflets dans le miroir. Essai d'analyse sémiologique tripartite des Variations, opus 27 de Webern**. Montréal, 1999. 298p. Tese (Philosophiae Doctor, Ph.D.) – Université de Montréal, 1999.

A Música Híbrida e Maliciosa do “É o Tchan”: Uma Análise do *Nível Imanente* de “Ralando o Tchan (A Dança o Ventre)”

Mônica Leme

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

E-mail: monicanleme@uol.com.br

Web: www.geocities.com/monicaleme

Sumário: Utilizando ferramentas da semiologia musical, a autora procura estabelecer os significados da música “Ralando o Tchan (A dança do ventre)” do grupo baiano “É o Tchan”. Através da análise do *nível imanente*, procura mostrar que o grupo constrói uma música *híbrida*, heterogênea e de fácil assimilação, utilizando diversas *matrizes* musicais e culturais, dentro do *campo institucional da indústria cultural*. Rearticulando antigas fórmulas do “*realismo grotesco*”, a música do “É o Tchan” pode ser um bom exemplo para mostrar a complexa imbricação de culturas existente na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Análise da Música Popular; Semiologia Musical; Cultura popular.

Introdução

O presente trabalho é parte do projeto de dissertação de Mestrado que venho desenvolvendo na UNIRIO. Através de uma análise semiológica de músicas do grupo baiano “É o tchan”, tenho procurado comprovar a idéia de *hibridação* (CANCLINI, 1998, p.283-372)¹ existente nas manifestações culturais brasileiras produzidas dentro do *campo institucional da Indústria Cultural* (BOSI, 1992, p. 308-345).²

¹ CANCLINI (1998): “Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente.”

² BOSI (1987): Alfredo Bosi classifica as culturas brasileiras em: “Institucionais” (Universidade, ou Culta e Indústria Cultural, ou “para as massas”) e “Não Institucionais” (Cultura popular e Cultura Criadora). Cada uma dessas categorias pode estar mais ou menos imbricadas. Ex: a obra

Lançando mão de ferramentas metodológicas da *Semiologia Musical*,¹ procuro mostrar (através de um exemplo musical) como o grupo baiano “É o Tchan” vem lançando sucesso atrás de sucesso, com uma fórmula que utiliza ‘agrupamentos sonoros de significação’ colhidos de várias matrizes² do repertório musical (brasileiro ou não), fazendo com que seu repertório seja heterogêneo, tenha forte apelo semântico, fácil assimilação e atinja, conseqüentemente, um público muito grande.³ O objeto do estudo é a música “Ralando o Tchan (A Dança do Ventre)”, sucesso lançado no CD “É o Tchan do Brasil” (PolyGram 536 536-2), em 1997.

Inspirada na idéia de *triplição* proposta por J.J. Nattiez,⁴ procurarei averiguar essa *hibridação* na construção dos significados desta música. Através de uma análise do *nível imanente* pude levantar diversas hipóteses de significação musical (que Nattiez chama de “poiésis” indutiva e “estese” indutiva), as quais procurarei comprovar com a análise posterior dos outros níveis: o *poiético* e o *estésico* (NATTIEZ, 1990, p. 23-28). Os testes das hipóteses serão realizados numa segunda etapa deste trabalho, através de entrevistas com os produtores e com fãs do grupo.

Agrupamentos sonoros de significação

Depois de transcrever a gravação do arranjo de “Ralando o Tchan (A Dança do Ventre)” e de criar uma partitura, parti para uma primeira segmentação da obra, onde estabeleci as grandes partes, os temas e em seguida fiz uma análise harmônica funcional. Através da escuta, reforçada por estas segmentações, pude estabelecer alguns agrupamentos sonoros repletos de

de Caetano Veloso pode ser analisada como uma imbricação da cultura letrada, culta com a cultura popular, inserida numa faixa do campo institucional da Indústria Cultural.

¹ A SEMIOLOGIA MUSICAL vem se desenvolvendo através de reinterpretações das idéias de vários teóricos da Semiologia (estudo dos signos e de seus significados). Com base nos estudos de Saussure, pioneiro no estudo dos signos, de Peirce e tantos outros, muitos filósofos e musicólogos vêm utilizando as ferramentas da semiologia para a análise de obras musicais. Entre eles podemos citar: Jean Molino, Jean Jacques Nattiez, Gino Stefani, Philip Tagg, Richard Middleton, Eero Tarasti, Luiz Tatit, Luiz Paulo Sampaio, Martha Ulhôa, entre outros.

² Anotação de aulas no Seminário “Música Brasileira Urbana e Rural”, 2º semestre de 2000. Essa noção de “matrizes musicais” vem sendo estudada pela Professora Martha Ulhôa.

³ Segundo GUERREIRO (2000, p. 259), “em cinco anos de existência, o grupo já vendeu mais de dez milhões de discos”.

⁴ NATTIEZ (1997): Jean Jacques Nattiez propõe um modelo de análise musical semiológico, que contemple *três níveis*: o *nível imanente* (ou nível neutro/ a obra em si); o *nível poiético* (os procedimentos para a criação da obra); e o *nível estésico* (como a obra é interpretada por quem a ouve). Segundo ele, a música é um ato de comunicação onde as três dimensões interferem nos significados das mensagens envolvidas. Sua metodologia para analisar o nível imanente costuma ser a *análise paradigmática*. Achei conveniente não utilizar essa metodologia, por causa do objetivo específico desse trabalho, ou seja: procurar elementos a nível macro, que sugerissem matrizes musicais da cultura popular, do pop, da música étnica e outras.

significados, retirados de diversas matrizes musicais (onde estes significados foram construídos e permanecem fortemente codificados). A letra da música sugere uma mistura do Brasil com o Egito, e não com a Arábia, como era de se supor pela mensagem da “dança do ventre” trazida no título. É importante observar, no entanto, que essa associação entre Egito e a Arábia possui grande significado na sociedade soteropolitana. Uma mística oriental estereotipada, misturada, vem sendo, há muito tempo, insistentemente explorada no carnaval baiano (e mesmo nos carnavais do Rio e de São Paulo) e, sem dúvida, provoca fortes associações nos ouvintes baianos. Esse tema foi diversas vezes explorado no carnaval por vários blocos *afro* da cidade (GUERREIRO, 2000, p. 24). Essa *hibridação* anunciada na letra da música é conseguida e reforçada por “pacotes” de características (MIDDLETON, 1997, p. 176-178), aos quais decidi chamar de agrupamentos de significação.¹

Agrupamento sonoro de significação 1: “A música das arábias”

Através do recurso de um tema modal (*frígio*) executado pelo teclado, o grupo cria um clima que sugere um “estar na arábia”. Esse agrupamento sonoro acontece primeiramente na parte que chamei de introdução (ver **figura 1**). O tema (estereotipado) é retirado de uma das matrizes modais encontradas na música árabe (esse elemento de significação prioriza a organização escalar). Aparece na parte do teclado, na anacruse do compasso 2, estendendo-se até o compasso 18. O texto falado pelo vocalista, o vocalise do cantor e a linha do baixo (outros dois agrupamentos que utilizam a mesma organização escalar) vai reforçando a idéia de uma clara união entre a sinuosidade da escala musical árabe e o clima quente do deserto, com a sensualidade da mulher brasileira (da mesma forma, sinuosa e quente), personificada nas bailarinas do grupo. Essa introdução vai criando uma expectativa para a explosão de sensualidade que virá quando o “agrupamento sonoro de significação 2” entrar.

¹ Numa análise mais aprofundada certamente surgirão novos grupos e até mesmo unidades de significação.



Figura 1

Agrupamento sonoro de significação 2: “Samba de roda”

Com o trinado executado pelo sintetizador (compasso 13), a introdução dá lugar a um segundo grande agrupamento sonoro de significação: o samba de roda (ver **figura 2**). Na verdade, esse grande agrupamento pode ser subdividido em vários outros agrupamentos ou elementos, mas decidi considerá-lo um só, já que priorizei o parâmetro da textura (pretendo aprofundar essa análise, subdividindo-o em várias unidades menores, como veremos num exemplo adiante). Toda essa textura presente a partir daí, reforça a sensualidade e o apelo à dança induzidos pelo vocalista no texto. É um chamado ao canto e, principalmente, à dança coletiva, à liberação carnavalesca. Assim como na estrutura do samba de roda tradicional do recôncavo baiano (ZAMITH, 1994),¹ a textura deste segundo grande bloco é conseguida com um agrupamento de procedimentos musicais: a utilização do instrumental com base no cavaquinho, baixo (em substituição às linhas de baixo feitas pelo violão no samba de roda tradicional), timbau, pandeiro, e vocal, além de vários temas que se sucedem (no caso de “Ralando o Tchan” encontrei 4 temas),² em estilo responsorial (um grande coro sempre repete o

¹ ZAMITH, Rosa (1994), in “Encarte do CD *Samba-de-roda no Recôncavo baiano*, Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, MINC/Funarte.

Segundo Rosa Zamith o instrumental básico do samba de grupos da cidade de Muritiba, de Cachoeira e São Félix (municípios do recôncavo baiano onde existe a tradição do samba de roda) são: cavaquinho, viola de 10 cordas, violão, timbau de marcação, timbau de repique, pandeiros, triângulo, maraca, reco-reco, “taubinhas” e palmas. O samba é constituído por partes: entrada, solo (ou dueto vocal), coro, ponte de ligação e conclusão. Segundo Zamith, “É difícil permanecer imóvel ou indiferente ouvindo o samba-de-roda, pois seu caráter é eminentemente coreográfico.” (Ver ZAMITH, Rosa. Encarte do CD “Samba-de-roda no Recôncavo baiano”, Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, MINC/Funarte, 1994)

² Tema 1, anacruse do c. 19 ao c. 42: Tema da mistura; Tema 2, do c. 44 ao c. 57: Alibabá; Tema 3, do c. 60 ao c. 67: Ralando o Tchan; tema 4, anacruse do c. 83 ao c. 90: Fazendo a cobra subir.

tema) e de certas seqüências harmônicas (nos temas 1, 2 e 4, o grupo utiliza a seqüência VI, II, V, I, muito freqüente nos sambas de roda tradicionais).



Figura 2

Agrupamento sonoro de significação 3: “Espanha”

Encontrado na linha de baixo da introdução, é utilizado como um reforço à idéia de música das arábias, já que utiliza um procedimento muito comum nos solos para violão encontrados na música espanhola que através de um longo processo histórico, recebeu grande influência da música moura.



Figura 3

Elementos de significação

Muitas vezes, observamos que pequenos eventos musicais podem trazer uma forte carga de significação. A eles procurei chamar de elementos de significação. Dependendo do caso, poderia usar o termo unidade, já que muitas vezes, esse elemento coincide com um segmento fraseológico, ou até mesmo com uma nota. Ao longo de minha análise, pude constatar alguns desses elementos, entre eles:

1) “Big band”:

O aparecimento desse pequeno elemento no compasso 42 traz um significado de modernidade, já que vem de uma matriz muito utilizada na música das grandes orquestras de sopro norte-americanas (ver figura 4). O próprio sax é um instrumento que guarda uma certa intimidade com o tipo de arranjos criados por estas “big bands” norte-americanas que atingiram seu auge nos anos 40/ 50 (Glenn Miller, Jimmy Dorsey, Bebby Goodman e outras). Esse tipo de “resposta” fraseológica executada pelo sax é muito comum nos rockabillys dos anos 50.



Figura 4

2) “Levada básica da percussão”:

Um dos elementos de potência, de indução à dança. A acentuação no contratempo, no impulso, induz à uma forte tendência de “quebrar o corpo”. É, por excelência, um forte estímulo corporal. Sua entrada é um momento de potencialização da mensagem: “dancem!” Como elemento de um agrupamento mais denso, é um dos principais representantes da tradição do samba-de-roda do recôncavo, pois é o elemento sobre o qual vão se “costurando” outros elementos: a sequência harmônica tradicional daquele gênero, a melodia e outras células rítmicas.



Figura 5

O ingrediente da malícia nos versos: rearticulando antigas “fórmulas literárias”

A segmentação dos versos de “Ralando o Tchan” sugere a utilização de matrizes bastante antigas que aparecem em manifestações da cultura popular deste antes da Idade Média. O grupo, na verdade, rearticula matrizes do chamado “realismo grotesco” (BAKHTIN, 1993)¹ em várias de suas músicas. Veja o verso:

“Ela fez a cobra subir, / a cobra subir, / a cobra subir.”

¹ BAKHTIN em “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, discute a idéia de “carnavalização” e o conceito de “realismo grotesco” na cultura popular da Idade Média. Para ele, o carnaval naquela época tinha um sentido renovador. As pessoas utilizavam imagens cômicas, paródias, formas que priorizavam o “baixo corporal”, numa linguagem chula. Era um período em que o poder era contestado por meio de um riso jocoso e alegre.

Esse tipo de exemplo é recorrente, desde a antiguidade, em formas artísticas populares. Interessante encontrar nos pequenos contos medievais, os *fablieux* (MACEDO, 2000, p. 197),¹ uma grande incidência de gestos e vocabulários obscenos, como é o caso do emprego de metáforas para nomear as partes íntimas do corpo e os gestos integrantes do ato sexual.

Na música popular brasileira e na música tradicional, encontramos exemplos similares. A própria indústria fonográfica brasileira nasceu investindo em músicas deste caráter, como é o caso de vários lundus e canções gravadas por Baiano e por Eduardo das Neves, no início do século XX.²

O lundu, inclusive, foi um gênero que explorou muito esse caráter. Um bom exemplo do uso da malícia é o do famoso “Lundu da Marrequina”, cujos versos de Paula Brito foram musicados por Francisco Manuel da Silva, o autor de nosso Hino Nacional.³ A letra é toda construída em tom malicioso com versos do tipo:

“Iaiá não teime / Solte a marreca / Senão eu morro / Leva-me a breca”

Outro grande poeta da malícia no Brasil do século XIX, autor de letras de música “só para homens” (MORAES FILHO, 1981, p. 25-6) é Laurindo Rabelo, que deixou pérolas de chulice em lundús como “A Bengala”, em parceria com o Cunha dos Passarinhos. Em seus versos o poeta diz:

“Eu possuo uma bengala / Da maior estimação, / É feita da melhor cana /
E tem o melhor castão / A minha bela caseira / Toda inteira se arrepiá /
Quando três vezes por dia / Não dou bengaladas nela.”

Suas interpretações, que tornaram-se grandes sucessos, provocavam apertes picantes e intensa hilaridade nos ouvintes.

Conclusão

A ênfase na corporalidade, no chamado “baixo corporal” (BAKHTIN, 1993) é um recurso forte na música do grupo É o Tchan. Não devemos ignorar também o forte aspecto dançante, embora a ênfase de minha análise esteja na observação das matrizes musicais utilizadas. Assim mesmo, podemos observar que o grupo baiano utiliza antigas fórmulas que rearticulam novos significados, relacionados à sociedade contemporânea. O elemento

¹ Segundo MACEDO, esta era uma forma literária comum do século XIII ao XV.

² Um bom exemplo é o lundu “Bolimbolacho”, segundo disco gravado no Brasil (Zon-o-phone 10002) pelo cantor Baiano.

³ É importante observar que, na época, “marreca” era uma espécie de laço dado no vestido das moças sobre suas nádegas. O apelo para que a mocinha solte sua “marreca” não deixa de ser malicioso, já que soltá-la significa deixar solta uma parte do corpo bastante pudica naquele tempo (Ver TINHORÃO, 1998, p. 140).

carnavalizante (a idéia do “mundo às avessas”) vem perdendo, desde o Renascimento, grande parte de seu sentido de renovação e crítica social que havia na Idade Média (Ibdem). Isso pode ser observado de forma clara na música do É o Tchan. A valorização espetacular do erótico (presente na figura dos dançarinos com corpos bonitos e exuberantes fazendo movimentos insinuantes e “grotescos”) pode ser interpretada como um reflexo do super-aproveitamento, por parte da mídia, do apelo erótico e da valorização do corpo perfeito. Nossos meios de comunicação reforçam o culto ao “corpo sarado” a qualquer custo, o culto ao silicone. Ao povo, fica a mensagem subliminar da possibilidade da conquista de status social, através de um belo corpo, personificado na figura jovem, exuberante e bem sucedida de Carla Perez.¹ Afinal, os integrantes do grupo são jovens oriundos de classes humildes de Salvador.²

Apesar de todas essas observações, a música do É o Tchan cumpre seu papel de ser veículo da festa popular, da ritualização da dança em praça pública, do carnaval baiano pós-moderno. Seu “realismo grotesco” (Ibdem) ganha novos significados, bastante distintos daqueles articulados nos primórdios do carnaval medieval. Nela, podemos encontrar um retrato de uma sociedade culturalmente híbrida, desigual, contraditória, fetichista, que mantém o desejo profundo de renovar a alegria.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1993). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB.
- BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1998). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.
- GUERREIRO, Goli (2000). *A Trama dos Tambores – A Música Afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34.
- MACEDO, José Rivair (2000). *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade UFRGS/ Ed. Unesp.
- MORAES FILHO, Mello (1981). *Cantares Brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/ Departamento de Cultura/ INELIVRO.
- MIDDLETON, Richard (1997). *Studying Popular Music*. Great Britain: Open University Press.
- NATTIEZ, Jean Jacques (1990). *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. USA: Princeton University Press.

¹ Neste disco a primeira “loura” do Tchan ainda era uma das dançarinas do grupo.

² Vários integrantes do grupo são jovens que nasceram em bairros de periferia. Hoje o “É o Tchan” possui uma obra social na periferia de Salvador, que atende várias crianças carentes.

- SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo e NIREZ (1982). **Discografia brasileira em 78 rpm - 1902/1964**, Funarte.
- TINHORÃO, José Ramos (1998). **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34.
- VASCONCELOS, Ary (1991). **Raízes da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed..
- ZAMITH, Rosa (1994). **Encarte do CD “Samba-de-roda no Recôncavo baiano”**, Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, MINC/ Funarte.

Conservatórios: Currículos e Programas sob Novas Diretrizes

Neide Esperidião

Instituto de Artes – UNESP

E:mail: neideesperidiao@hotmail.com / neidespsr@zaz.com.br

Sumário: Este trabalho busca compreender um currículo de música a partir de uma reflexão fundamentada nas teorias curriculares e na contextualização histórica, social, educacional e política do Brasil. A educação musical praticada nos Conservatórios está em descompasso com as transformações sociais, culturais e tecnológicas. Os modelos de construção do conhecimento, as concepções curriculares e as práticas pedagógicas refletem o paradigma da pedagogia tradicional. O currículo é concebido como grade curricular, as disciplinas encontram-se fragmentadas e os conteúdos privilegiam a música de tradição culta/erudita. Portanto, é necessário haver uma nova proposta de currículo para os Conservatórios em consonância com a LDB 9394/96 e a atual realidade.

Palavras-Chave: Conservatórios, Currículos, Ensino Profissionalizante.

Os primeiros conservatórios brasileiros no eixo RJ – SP: um breve histórico

As preocupações com o currículo do ensino de música no Brasil não são recentes. Diversos educadores apresentaram propostas para o aprendizado musical sob as mais variadas abordagens e dentro de uma perspectiva histórica, política, social e cultural. Os primeiros ensinamentos musicais vieram com os jesuítas no Período Colonial, com a finalidade da catequese. A música presente na celebração das missas e na representação dos “Autos” atraiu a atenção dos índios, cuja facilidade para aprender os cânticos surpreendeu os próprios missionários. Instalaram-se então, por muitas aldeias “escolas de cantar e tanger”, onde os indígenas aprendiam canto, cravo, viola e órgão para as rezas e benditos. Ainda no período colonial, no século XVII, tem-se notícia de uma escola de música em Santa Cruz, considerada por muitos como um verdadeiro Conservatório, onde o aprendizado musical essencialmente europeu era ensinado aos negros escravos. Dessa escola surgiu um dos músicos mais importantes desse período, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830), nomeado mestre de capela da Catedral e compositor da Capela Real do Rio de Janeiro, deixando perto de 200 composições, muitas das quais se perderam e algumas foram restauradas mais tarde, por Alberto Nepomuceno, quando diretor do Instituto Nacional de Música. Com a vinda

de D. João VI para o Brasil, Santa Cruz foi convertida em casa de campo da coroa, surpreendendo e entusiasmando o rei com a produção musical que encontrara ali. D. João estabelece então, escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos outros instrumentos, formando em pouco tempo entre seus escravos, um grupo vocal e instrumental de primeira qualidade. O ensino musical torna-se muito frutífero especialmente com as reformas introduzidas por D. João VI e a chegada de Marcos Portugal, famoso compositor e músico português. Os músicos que se formavam eram aproveitados nas capelas reais, tornando-se célebres as solenidades em que os negros cantavam e tocavam, bem como os concertos que realizavam em S. Cristóvão e em Santa Cruz. Portanto, poderemos destacar importantes centros musicais de cultivo da música erudita, embora de características européia, localizadas primeiramente na Bahia e depois em Pernambuco no século XVI; Pará, São Paulo, Maranhão, Paraná e Rio de Janeiro, no século XVII e no século XVIII, a importantíssima escola mineira, cujas atividades musicais passaram a ser exercidas por um grande número de músicos leigos contra uns poucos padres, conforme constatou o musicólogo Lange, em suas reflexões sobre os primórdios da atividade musical no Brasil, citado por Kiefer:

Devemos pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular, independente, praticada pelos músicos livres, portugueses primeiro, brasileiros depois. Esta iniciativa particular não se baseava somente no exercício público da música ou nos seus aspectos estritamente particulares, tocando em saraus, bodas ou enterros. Uma função específica foi o ensino de música. E este correspondia, como foi tradição na Europa, àqueles Conservatórios, à Casa do Mestre de Música, que recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimentas completas, alimentação e ensino, incorporando-os, segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento, nas suas atividades públicas ou privadas, isto é, nas suas obrigações de fazer música para esta ou aquela organização, por simples chamada ou por contrato prévio, como nos casos das Irmandades e Confrarias, e do Senado da Câmara. Estes mestres, formados em latim, teoria e prática musical, a maioria também em composição, transformavam estes meninos, em poucos anos, em excelentes músicos. Este ensino não deve ser confundido com o que davam os padres-mestres no interior dos Estados ou Capitânias, onde faziam o papel de professores de primeiras letras, aritmética, solfejo e latim, heróicas figuras do período colonial e do século XIX (Kiefer, 1977, p.34-35).

Com a expulsão dos jesuítas e posteriormente, após a partida de D. João VI, o ensino musical é gradativamente exercido por professores particulares, superando nessa fase a ausência de escolas e Conservatórios. Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865), compositor, discípulo do Padre José Maurício Nunes Garcia e de Marcos Portugal, compreendeu que sem uma escola organizada em sólida base pedagógica, a música não teria um real desenvolvimento no país. Ao lado da Sociedade Beneficência Musical, primeiro órgão criado no Brasil em defesa dos interesses da classe musical,

fundado por ele em 1833, encabeçou pedido à Assembléia Legislativa para a concessão de loterias, a fim de dotar a capital do Império de um Conservatório de Música compatível com o movimento artístico da cidade do Rio de Janeiro. Assim, em 27 de novembro de 1841, o Decreto n.º 238 concedeu loterias à Sociedade Beneficência Musical para a fundação de um Conservatório. Em 1848, foi conseguida uma sede no edifício do Museu Nacional, porém a subvenção das loterias não foi suficiente para manter o funcionamento desse Conservatório nos moldes idealizados por Francisco Manuel, funcionando apenas um lente na escola, o de solfejo. Pelos esforços do mesmo fundador, em 1854 o Conservatório foi anexado à Academia de Belas Artes, fazendo parte da 5ª seção. Foram criadas aulas de rudimentos preparatórios e solfejo; canto para o sexo masculino; rudimentos e canto para o sexo feminino; instrumentos de cordas; instrumentos de sopro; harmonia e composição. Em 15 de março de 1863 é lançada a pedra fundamental para a construção de uma nova sede do Conservatório, interrompida por falta de recursos, em 1865, ano da morte de Francisco Manuel. Após a morte de seu fundador, o governo se desinteressou completamente e somente no Período Republicano, graças ao relacionamento do republicano convicto, o compositor Leopoldo Miguez, o Conservatório foi transformado, pelo decreto n.º 143 de 12 de janeiro de 1890, em Instituto Nacional de Música, tendo à frente seu diretor Leopoldo Miguez. Este, em 1895, foi incumbido pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores de realizar uma viagem à Europa para analisar os Conservatórios europeus e estudar a sua organização, concluindo em relatório datado de 27 de fevereiro de 1896, pela superioridade dos Conservatórios germânicos em relação aos italianos e ao Conservatório de Paris, na França. O Instituto Nacional de Música, hoje, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, transformou-se em um grande centro de cultura musical.

No início do século XX, São Paulo já era uma cidade com intensa atividade artística e cultural. Em teatros, como o “Theatro San’anna” e o “Theatro Polyteama” aconteciam espetáculos encenados por companhias teatrais e líricas brasileiras e européias. Nos espaços culturais e galerias de arte ocorriam exposições e saraus de literatura com grande frequência. Nesse contexto, a música ocupava um lugar de destaque talvez pela tradição musical dos imigrantes europeus. Havia um grande número de pessoas estudando música em colégios e com professores particulares. Nesse cenário é fundado, em 1906, o Conservatório Dramático e Musical por iniciativa de Gomes Cardim, com a finalidade de sistematizar o ensino musical na cidade. Foram realizados vários espetáculos teatrais para angariar fundos em prol do Conservatório, visto a impossibilidade de ser municipal, tornando-se então, uma fundação com estatuto e regimento próprio e subvencionado através de loterias. Sua sede esteve, inicialmente, no prédio da antiga residência da

Marquesa de Santos, na rua Brigadeiro Tobias, adquirindo uma sede própria, em 1909, na Av. São João, nº 269, através da decisão da Câmara Estadual em fazer uma doação de cem contos e manter loterias destinadas à sua manutenção. Seus cursos continham aulas de português, italiano, aritmética, literatura, dicção, rudimentos de música, solfejo, harmonia, piano, canto coral, canto, harpa e instrumentos de sopro.

Vários nomes importantes da música brasileira foram alunos e professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre os quais: João Gomes de Araújo, Luigi Chiaffarelli, Agostinho Cantú, Samuel Arcanjo, Mário de Andrade, João Baptista Julião, João da Cunha Caldeira Filho, Dinorá de Carvalho, Clarisse Leite e Rossini Tavares de Lima. Diversos Conservatórios foram surgindo nas primeiras décadas do séc. XX, espalhados pelo Estado de São Paulo: Conservatório Musical Carlos Gomes, Conservatório Musical de Santos, Jundiaí, São José do Rio Preto, Araraquara, Campinas, Taubaté e outros.

A Educação Profissional dos Conservatórios

Para fiscalizar o ensino de música dessas escolas em São Paulo, é criado em 1931, o Conselho de Orientação Artística, órgão consultivo da Secretaria de Educação e Saúde Pública, tendo como uma das suas atividades a responsabilidade pelo reconhecimento e pela fiscalização dos estabelecimentos particulares de ensino artístico, na esfera estadual. Samuel Arcanjo, enquanto membro do Conselho, apresentou um plano padrão referente ao ensino musical destes estabelecimentos, contendo a grade curricular para formação de cantores, instrumentistas, regentes, compositores e professores de música.

Posteriormente, este órgão evoluiu para o Serviço de Fiscalização Artística, o qual concedia o registro de professor de música, sendo extinto em 1976. Em 1951, os Conservatórios estiveram sob a jurisdição da Secretaria dos Negócios do Governo; em 1967, Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo; em 1975, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia e, a partir de 1977 até os dias de hoje, estão sob a jurisdição da Secretaria da Educação.

A origem da palavra *Conservatório*, remonta ao período Renascentista, e significava em italiano, orfanato, local que abrigava crianças órfãs e pobres. Nesse período, por influência das concepções humanistas, a música foi considerada disciplina obrigatória dos currículos dessas escolas. Alguns orfanatos tornaram-se conhecidos por ser a música uma atividade predominante, com a formação de coros femininos e conjuntos instrumentais, especialmente em Nápoles e Veneza. A partir do Barroco, o termo passou a ser utilizado para designar as primeiras escolas de música da Europa, as quais surgiram na Itália e na França. No período do Classicismo e Romantismo, há uma expansão do movimento de Conservatórios por todo o Ocidente:

Conservatoire National de Musique, em Paris; Real Collegio di Musica e Conservatório de Milão, na Itália; Conservatório de Leipzig, na Alemanha; Conservatório de Moscou, na Rússia e outros. A função dessas escolas sempre esteve relacionada ao ensino profissionalizante de músicos instrumentistas, compositores e regentes, sendo muitos mestres famosos, os seus fundadores.

Atualmente no Brasil, o termo *Conservatório* é utilizado para designar estabelecimentos de ensino musical profissionalizante e que conferem diploma de curso técnico equivalente ao ensino médio. Historicamente, os primórdios da formação profissional em nosso país, registram apenas decisões circunstanciais destinadas especialmente a amparar órfãos e a classe menos favorecida, assumindo um caráter assistencialista. Como exemplo, podemos citar a criação em 1840 das “Casas de Educandos e Artífices” e em 1854, os “Asilos da Infância dos Meninos Desvalidos” onde os meninos aprendiam as primeiras letras e eram, a seguir, encaminhados às oficinas públicas e particulares, mediante contratos fiscalizados pelo Juizado de Órfãos. Na segunda metade do século XIX foram criadas várias sociedades civis destinadas a amparar crianças órfãs e abandonadas, oferecendo-lhes instrução teórica e prática e iniciando-as no ensino industrial. As mais importantes delas foram os “Liceus de Artes e Ofícios” como o de São Paulo (1882) e em vários outros Estados. Com a expansão industrial no início do século XX, surge a necessidade de preparação de mão de obra mais especializada, e o ensino profissionalizante deixa o caráter assistencial e passa a ser uma política de incentivo ao processo de industrialização do país. Nilo Peçanha instala dezenove “Escolas de Aprendizes Artífices” similares aos “Liceus” mas, custeadas pelo próprio Estado. As décadas de 20 a 70 foram decisivas para a expansão de escolas técnicas em todo o país, visando à formação e qualificação profissional do indivíduo para o trabalho. Foi marcante a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 4024/61 que equiparou o ensino profissional, do ponto de vista da equivalência e da continuidade de estudos, ao ensino acadêmico, sepultando a velha dualidade entre ensino para “elites condutoras do País” e ensino para “desvalidos da sorte”. Em 1971, a Lei Federal 5692/71 instituiu o ensino profissional generalizado no segundo grau, tornando-o também responsabilidade das escolas estaduais, e não somente das escolas técnicas então, existentes. A preocupação puramente economicista vem gerar uma situação caótica no panorama educacional, com a criação de diversas habilitações profissionais não compatíveis com as exigências de desenvolvimento do país e sem infra-estrutura adequada para a instalação desses cursos nas escolas estaduais. Em relação aos Conservatórios, a LDB 5692/71 veio enquadrar essas escolas de ensino musical especializado como ensino supletivo – Qualificação Profissional IV – correspondendo aos três últimos anos do Conservatório. Esse enquadramento levou grande parte dessas

escolas, a optarem em manter as séries anteriores como cursos “livres” de música. A partir dessas modificações, os Conservatórios tornaram-se estabelecimentos de ensino técnico para a formação de profissionais com as seguintes habilitações: instrumentistas ou cantores, instrutores de bandas e fanfarras e sonoplastas. A função de formar professores de música, compositores e regentes deixa de ser da alçada dessas instituições.

Os Conservatórios no atual panorama educacional.

Nos últimos 20 anos, assistimos a uma verdadeira revolução cultural, social e econômica global, que vem acarretando profundas transformações na educação, em todos os seus níveis e áreas do conhecimento. O mercado de trabalho atual exige, não só um profissional especializado em suas habilidades, mas também um indivíduo sensível às mudanças, com disposição para aprender e contribuir para o seu contínuo aperfeiçoamento. A LDB 9394/96 consolidou a superação dos enfoques assistencialista e economicista da educação profissional, dispondo que “a educação profissional, integrada às diferentes formas de educação, ao trabalho, à ciência e à tecnologia, objetiva garantir ao cidadão o direito ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social”.. Nesse contexto, a escola se reorganiza em seus currículos, estabelecendo como meta principal, o desenvolvimento de competências e saberes voltados para a formação do cidadão, ou seja, “a capacidade de articular, mobilizar e colocar em ação valores, conhecimentos e habilidades necessários para o desempenho eficiente e eficaz de atividades requeridas pela natureza do trabalho”. Em 1999, pela Resolução CNE/CEB nº 4 fundamentados no Parecer CNE/CEB 16/99, são instituídas as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico. Em relação aos Conservatórios, essas diretrizes deverão promover profundas reflexões quanto ao ensino musical especializado dessas instituições, uma vez que de acordo com o Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical / 99 – Grupo de Estudos GT – Conservatórios e Escolas de Música - há uma falta de clareza por parte dos órgãos gestores em relação a essas estruturas de ensino artístico, bem como uma ausência de uniformização e padronização das práticas pedagógicas. Os docentes que atuam nessas escolas são, em sua maioria, músicos profissionais e não educadores. Portanto, possuem a formação específica do bacharelado, porém não tem a formação pedagógica dos cursos de licenciatura.

Os currículos dos Conservatórios ainda mantêm disciplinas, metodologias e conteúdos de acordo com a abordagem da pedagogia tradicional, ou seja, visando o desenvolvimento técnico-instrumental,

priorizando um repertório musical dos séculos XVIII e XIX, utilizando a transmissão dos saberes como referência do processo de aprendizagem e sendo a relação professor/aluno como a do mestre/discípulo e não, o papel do professor, como mediador do processo de construção do conhecimento. Neste aspecto, os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte de 1998, propõem que o ensino artístico deverá desenvolver competências sobre os saberes do professor e do aluno relativas aos processos de produção, apreciação e investigação em arte, contextualizadas nas experiências individuais e coletivas:

Os saberes envolvidos no produzir e no apreciar estão articulados à necessidade de contextualização a partir de outros saberes e experiências culturalmente desenvolvidos e que são distintos, variando-se os espaços e tempos sociais. (Brasil, MEC, PCN – Ensino Médio, p.52).

A contextualização sócio-histórica do ensino artístico é permeada pela concepção curricular de interdisciplinaridade fundamentada nos Temas Transversais. Essa concepção questiona a segmentação entre os diferentes campos do conhecimento, a visão compartimentada da realidade (disciplinar), dando lugar à possibilidade de se estabelecer, na prática educativa, uma relação entre aprender conhecimentos teoricamente sistematizados e as questões da vida real e de sua transformação. Dessa forma, o processo de construção do conhecimento se faz *sobre* a realidade, *na* realidade e *da* realidade. É nesse sentido que, os sujeitos envolvidos no processo ensino/aprendizagem dos Conservatórios, podem e devem refletir sobre suas práticas educativas, pois além da formação profissional, estamos também formando o cidadão. Essas escolas, por serem estabelecimentos de ensino artístico, possuem um papel social de democratização da cultura e da arte, podendo estender sua produção a outros espaços da comunidade, através de projetos culturais em sistemas de parcerias com escolas da rede pública ou particular, empresas, indústrias, hospitais, bibliotecas, entidades culturais, prefeituras e espaços de lazer da comunidade.

A Fada da Amazônia: um projeto interdisciplinar experienciado

Em 1998, a equipe de docentes do Conservatório Villa Lobos da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco, realizou um projeto interdisciplinar intitulado “A Fada da Amazônia”, cujas concepções foram fundamentadas em um ensino de música contextualizado através do desenvolvimento de temas transversais. Trata-se de um musical cênico, envolvendo as áreas de Música, Dança e Artes Cênicas do Conservatório e as disciplinas de Ciências e Estudos Sociais do Ensino Fundamental da Escola de Educação Básica da FITO e mais outras duas escolas da região de Osasco. Como temas transversais foram discutidas as questões do índio na floresta

amazônica, o desmatamento, a poluição ambiental, a preservação da flora e fauna da região, a valorização da natureza, ressaltando a responsabilidade que compete a cada um, como cidadãos da sociedade, em cuidar e preservar o meio ambiente do nosso planeta. Esse projeto fez parte de uma proposta pedagógica mais abrangente: “Educar para a cidadania”.

O trabalho no Conservatório foi desenvolvido em três etapas: discussão, em sala de aula, dos temas transversais, orientada pelos docentes responsáveis pelas respectivas disciplinas envolvidas no projeto; elaboração do musical cênico com composição, orquestração, coreografia, produção e direção cênica realizada pelos professores do Conservatório, contando ainda, com a participação dos pais e alunos de teatro na confecção e montagem do material cênico; ensaios parciais separados por áreas e ensaios gerais, finalizando com a apresentação do espetáculo no Teatro Municipal de Osasco para um público aproximado de 400 alunos de 1^a a 4^a séries. O elenco foi composto pelos alunos da orquestra jovem, coral infantil, balé clássico e teatro, totalizando 110 participantes.

Paralelamente, os professores de Ciências e Estudos Sociais receberam previamente ao espetáculo, o roteiro e a história do musical incluindo um vocabulário ecológico, para a realização de um trabalho preparatório em sala de aula. Após a apresentação, foram desenvolvidos nas escolas envolvidas no projeto, conceitos referentes aos temas transversais com o enfoque de cada disciplina. O musical “A Fada da Amazônia” serviu de intermediação para a construção dos saberes e conhecimentos relacionados aos temas transversais e à cidadania.

Dessa experiência, ressaltamos uma possibilidade importante para os Conservatórios e escolas de música: a possível integração no sistema educacional como instituições que podem e devem expandir suas produções para fora de suas dimensões físicas e espaciais, através de parcerias com escolas de educação básica, transformando o ensino musical, em um ensino artístico contextualizado, transformador, atuante e reflexivo *sobre, da e na* realidade

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato (1926). **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Briquet.
- APPLE, M. (1982). **Ideologia e currículo**. São Paulo : Brasiliense.
- BAUAB, Magda (1960) **História da Educação Musical**. Rio de Janeiro: Organização Simões.
- BRASIL (1997). Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Artes – ensino médio**. Brasília: MEC.
- BRASIL (1999). Conselho Nacional de Educação/ Câmara de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação profissional de nível técnico**. Brasília: MEC

- BRASIL (1942). Secretaria da Educação e Saúde Pública. **Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo e suas atividades**. São Paulo: SESP
- FONTEERRADA, Marisa T. O .(1991). **Educação Musical, uma investigação em quatro movimentos: Prelúdio, Coral, Fuga e Final**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC
- FORQUIN, J. (1992) Saberes escolares, imperativos didáticos e dinâmicas sociais. In: **Teoria & Educação**, 5.
- FRANÇA, Eurico Nogueira (1967) **Música do Brasil – fatos, figuras e obras**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Kiefer, Bruno (1977). **História da Música Brasileira – dos primórdios ao início do século XX**. 4^a ed. Porto Alegre: Movimento.
- KLEBER, Magali (2000). **Teorias Curriculares e suas implicações no Curso Superior Música – um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Instituto Artes da UNESP.
- MORAES, M. C. O (1997). **Paradigma Educacional Emergente**. Campinas: Papirus.
- MOREIRA, Antonio Flávio (1997). **Currículo: questões atuais**. Campinas: Papirus.
- POPKEWITZ, T. S.(1994). História do Currículo, Regulação Social e Poder. In: Silva, Tomás Tadeu (org.) **O sujeito da Educação: Estudos foucaultianos** Petrópolis: Vozes.
- SALAMA, Yolanda Gomes Cardim (1986). **Atividades Artísticas e Culturais da família Gomes Cardim a partir do século XIX**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP
- SANTOS, Boaventura S.(1995). **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**. Lisboa: Afrontamento.
- SILVA, Tomás Tadeu (1999). **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica.
- SOUZA, Jusamara (1999). A concepção musical de Villa Lobos sobre a Educação Musical. In: **Brasiliana**, Vol. 3, Rio de Janeiro, p.18-25.

A Música Brasileira e sua Condição Pós-Moderna

Paulo de Tarso Salles

Universidade Cruzeiro do Sul - São Paulo / Mestrando em Música na UNESP/IA /

E-mail: ptsalles@uol.com.br

Web: <http://geocities.com/ptcambraia>

Sumário: Esta comunicação está estruturada em três tópicos que correspondem aproximadamente à estrutura a ser adotada na dissertação de mestrado *A abertura e o impasse: o pós-modernismo na música brasileira nas décadas de setenta a noventa*, em curso no IA da UNESP sob orientação da Profª. Drª. Lia Tomás. Pretende-se inicialmente discutir a questão do pós-modernismo, abordar a questão musical em nível internacional e finalmente, estudar o pós-modernismo musical no Brasil.

Palavras-Chave: Pós-modernismo; composição; ditadura; sociologia da música; teoria; cultura brasileira.

A discussão sobre o termo pós-modernismo e sua validade

Há correntes favoráveis e contrárias ao uso do termo pós-modernismo. O tema tem sido mais amplamente debatido entre os críticos de literatura, artes plásticas, cinema e arquitetura. A música, dada a especificidade de sua linguagem (Gardner, 1996), perdeu um pouco de terreno nesse debate. Devido à conotação algo superficial e populista que o termo pós-modernismo adquiriu, em termos estéticos, poucos artistas e críticos gostam de assumir essa rotulação.

Poucas pessoas irão para os meios de comunicação para louvar o pós-modernismo. Muitos artistas e críticos dirão que este é um rótulo impreciso para formas diversas de expressão artística, uma crua aproximação daquilo que está realmente acontecendo (Gardner, 1996:87).

O crítico norte-americano Fredric Jameson é um dos principais articuladores de uma teoria sobre o pós-modernismo, e, em um ensaio, ("Postmodernism: The cultural logic of late capitalism", in *New Left Review*, n. 146, 1984), acendeu um debate sobre a pertinência dessa teoria. Perry Anderson resume as proposições de Jameson em "cinco lances": 1) a pós-modernidade cultural se escora em novos modos de produção, numa nova lógica do capital; 2) a cultura é a *segunda natureza*, já que o modernismo destruiu a natureza primitiva; a destruição do passado minou a objetividade e

instaurou a subjetividade. A publicidade desempenha papel ativo nesse processo; 3) abrangência de todas as manifestações culturais; acompanhada pelo cruzamento interdisciplinar, confluindo em uma “teoria”; 4) entrada de novos povos no ‘palco global’; o nivelamento por baixo da cultura, via Terceiro Mundo [sic], encerrando a era das ‘obras-primas do modernismo’; 5) a tentativa de evitar uma ‘moralização’ do pós-modernismo, sem a arcaica classificação entre bem e mal (Anderson, 1999:65-78).

Em sua crítica à teoria de Jameson, Warren Montag condena – fundamentado nas críticas de Derrida, Althusser e Deleuze, entre outros – o caráter algo niilista da teoria do pós-modernismo, manifesta por exemplo nos textos de Baudrillard (*À sombra das maiorias silenciosas*), Lyotard e do próprio Jameson, a quem acusa de descrever uma ‘totalidade’ onde ‘não há correlação de forças, porque não há forças oponentes’ (Montag, in Kaplan, 1993:126), o que confere ao pós-modernismo um caráter apocalíptico, onde toda manifestação artística parece ter chegado ao fim. A conclusão de Montag é que a teoria pós-moderna seria um erro:

Num campo de forças conflitantes, cujo equilíbrio de poder desloca-se incessantemente, não temos pontos de referência fixos, nada que nos guie senão o conhecimento de nossos erros. Um desses erros, cujo conhecimento, a esta altura, deve ter emergido com bastante clareza, é o próprio conceito de pós-modernismo. Em suas pretensões totalizantes e transcendentais, esse conceito impede justamente o progresso do pensar negando as possibilidades de que as fissuras, as disjunções e as rupturas da realidade social contemporânea sejam sintomas de uma crise iminente.

[...] O debate sobre o pós-modernismo provará ter sido produtivo na medida em que desperte em nós a consciência de seus próprios limites, que não são os limites da história em si (como alegam os partidários do pós-modernismo), mas as fronteiras do território em que a teoria marxista sempre interveio com maior eficácia: a conjuntura atual. O único erro verdadeiramente irremediável seria acreditar que esse presente durará para sempre. (Montag, in Kaplan, 1988:133).

Essas e outras críticas ao pós-modernismo nos parecem pertinentes, mas não a ponto de invalidar o conceito. A teoria negativa das massas por Baudrillard pode também ser compreendida como a descrição de um momento, apontando a tendência inercial de um comportamento padrão das massas que não exclui forças endógenas – a partir das *assimetrias* que Raymond Williams apontou entre as formas rígidas de *dominação* através da mensagem e a *recepção* dessa mensagem, cujo sentido será sempre móvel, digerido pelos vários grupos que compõem a massa (Williams, 1992:99) – e exógenas, como a mudança de diretrizes econômicas, sociais e culturais – que possam paulatinamente reverter esse quadro. Baudrillard tem o mérito de retratar o estado inicial dessa condição. Os ‘problemas mais importantes das relações

sociais da cultura', como diz Williams, são fruto de uma 'assimetria real', onde analogamente vemos manifesta uma *condição pós-moderna*.

'Condição pós-moderna' é título de um livro de Jean-François Lyotard, onde o filósofo defende a necessidade de uma 'metanarrativa' que dê sentido à realidade. Jameson comenta o 'esmaecimento das antigas categorias de gênero e discurso' que originaram essa 'metanarrativa' ou 'teoria contemporânea' (Jameson, in Kaplan, 1993:26). O pós-modernismo, desse modo, tem constituído um corpus teórico abrangente e interdisciplinar, não um estilo, mas um momento, uma condição social que reflete-se na manifestação artística, devendo-se levar em conta o contexto onde ela se dá.

Sobre música e pós-modernismo

John Cage abalou as estruturas rígidas que norteavam a composição musical erudita nos anos cinquenta, gerando não só uma nova 'escola de composição' como também, uma 'nova teoria'. Essa 'teoria' *cageana*, expressa pelo compositor no livro *Silence* (1961) propunha um pensamento musical alternativo à teoria organicista, baseada na análise objetiva do fenômeno musical (Kerman, 1987:137-138). O pensamento de Cage passou a ser uma das forças motrizes para o criticismo musical anglo-americano.

Cage atingiu o último filão intocado pelo modernismo (embora antevisto por Webern), a última possibilidade do 'novo' prometido: a possibilidade de definir música sem sons ou ruídos, mas com a contagem do tempo. Com ele, o território da composição e do pensamento musical retomou algo da cosmologia pitagórica ou do *ethos* aristotélico abandonados desde o século XVII (Tomás, 1998:159-177).

Ao mesmo tempo, a aceitação da cultura popular de massa como objeto de estudo acadêmico provocou o 'desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular' (Jameson, in Kaplan, 1993:26), e também, um esvaziamento do interesse pela música erudita conforme podemos observar nesta declaração de Milton Babbitt: '[...] onde estão as pessoas educadas em outras áreas? Eu confronto meus caros colegas em Princeton com o fato de que eles jamais vão aos concertos' (Duckworth, 1999:86).

O pós-modernismo posicionou os músicos de uma maneira bem descrita pela teoria de 'apocalípticos e integrados' feita por Umberto Eco. Babbitt, com sua crítica da decadência da cultura é um 'apocalíptico'; já Philip Glass, cuja preocupação é tornar sua obra cada vez mais acessível, pode ser enquadrado como um 'integrado'.

Como Eco, consideramos 'apocalíptico' e 'integrado' uma polarização não excludente, mas complementar (Eco, 1970:7-9), posto que há vários matizes que um mesmo compositor pode assumir entre os dois pólos,

desde sua penetração no mercado – Glass, um compositor erudito que vendeu cerca de 200 mil exemplares de seu trabalho mais popular (Duckworth, 1999:340), nem de longe é tão ‘integrado’ quanto qualquer grupo *pop* – até em relação a seus esforços junto a uma compreensão maior do público – Stockhausen, por sua vez, um ‘apocalíptico’ em potencial, consegue atrair um bom público para apresentações de seu ensemble, e já foi até mesmo um ícone pop, figurando na capa do álbum *Sargent Peppers* dos Beatles.

Pode-se ver nessas tendências o antagonismo entre uma tentativa de retomar a comunicabilidade com o público, perdida com o modernismo¹ ou de prosseguir, embora com menor radicalidade, a busca do novo, via experimentação sonora.

O impasse na música brasileira: entre o nacional e o novo

Talvez caiba fazermos uma ressalva, dizendo que a música brasileira que iremos abordar é em princípio de extração erudita, embora isso não exclua uma eventual referência à música popular.

A musicologia brasileira também sofre influências da nova concepção teórica “pós-moderna”, já que também está adentrando – ainda que de forma incipiente – numa fase hermenêutica, sucedendo aos textos generalizantes e a catalogação de documentos das fases iniciais (Tacuchian, 1994).

Assim, ao lado de obras musicais como por exemplo as de Cláudio Santoro, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian e Jorge Antunes, onde ‘o maniqueísmo estético é substituído por um continuum ou uma simultaneidade ou superposição de signos de natureza diferente, independente de serem velhos ou novos’ (Tacuchian, 1995:35), temos também a emergência de trabalhos teóricos com abordagem interdisciplinar, como os de José Miguel Wisnik e Arnaldo Daraya Contier e em trabalhos de pós-graduação mais recentes divulgados pela ANPPOM.

O ‘impasse’, expresso no subtítulo acima, tem origem na fase iniciada com o golpe militar de 1964 até a abertura em 85. Durante esse período, certas ações da política cultural governista determinaram profundas alterações na vida musical do país: o fim do ensino de música obrigatório com a LDB de 1964, fim do subsídio a orquestras – a OSN, criada por Juscelino Kubitschek em 1961, teve o início de seu desmantelamento com a gestão de Eremildo Viana na Rádio MEC de 1964-1969 (Azevedo, 2000) – e a UnB

¹ Jorge Antunes indica o ano de 1925 como o marco inicial da incomunicabilidade, a partir do opus 25 de Schoenberg (Antunes, 1995).

sofreu uma intervenção, também em 64, que levou muitos de seus docentes ao exílio, entre eles o sociólogo Darci Ribeiro e o compositor Cláudio Santoro.

O grupo Música Nova, criado em 1961, propunha inovações estéticas para o pensamento composicional do Brasil. Tal conjunto de propostas retomava a tentativa do anterior grupo Música Viva (1946), que sob orientação de Koellreuter, foi coagido ('liquidado', segundo Mariz, 1994:296) quando Guarnieri – inimigo declarado de suas proposições (tendo redigido a famosa *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de 1950) – passou a assumir um cargo oficial ao tornar-se 'assessor especial para assuntos de música' de Clóvis Salgado, Ministro da Educação de Kubitschek entre 1956-1960 (Koellreuter aceitou o conteúdo da *Carta* em 1957, encerrando o debate). Ao mesmo tempo, o manifesto de Zhdanov, condenou o dodecafonismo como 'arte decadente', provocando o afastamento dos músicos filiados a partidos de esquerda do Movimento Música Viva.

A proposta do Música Nova surgiu assim após 'um período de hegemonia praticamente absoluta' da música nacionalista com uma orientação progressista e marxista, vindo 'no processo de industrialização [...] a possibilidade de desalienação das classes subalternas frente à cultura'. A censura imposta pelo governo militar e a crise da vanguarda musical no final dos anos 60 foram os principais fatores que determinaram a exaustão de suas 'bandeiras' (Zeron, 1991:50-76). O próprio nacionalismo esvaziou-se em seguida.¹

A ausência de um debate musical no país fez com que os compositores se isolassem e inibiu o surgimento de centros de estudos (mesmo porque não seria possível organizar grupos sob a ditadura). Nos meios de comunicação, esse silêncio fez com que a música popular se estabelecesse como representante 'legítima' da musicalidade brasileira (Verhaalen, 1971:226-227 e Menezes, 1996:12).

Parte da crítica musical no Brasil, notadamente na imprensa, passou a adotar esse conceito-fetichismo, segundo o qual a música erudita (especialmente a contemporânea) não representaria a cultura brasileira. Ainda é preciso justificar sua função social e garantir os meios para sua subsistência numa sociedade pós-moderna, regida por interesses de mercado, cuja pluralidade torna difícil a formulação de juízos morais, éticos e estéticos. Espremida nesse impasse, entre um nacionalismo associado ao comunismo e uma vanguarda

¹ O manifesto de Zhdanov também teve como subproduto, no Brasil, a condenação 'oficiosa' da música nacionalista, pois, "para Zhdanov, 'realismo' era a 'música nacional', a partir da tradição do século XIX, uma 'ligação orgânica com o povo', o uso do material folclórico, a melodia, a 'herança clássica', enfim, apenas uma visão conservadora da tradição" (Ricciardi, 1997:177). O programa nacionalista estava então, perigosamente próximo da estética comunista, uma inconveniência que o governo militar tratou de sanar, mediante o esvaziamento da questão.

enfraquecida, a música brasileira adentrava à pós-modernidade no final dos anos 60¹, dependendo mais do que nunca da intuição isolada de seus principais criadores, alguns dos quais, como Jorge Antunes e Ricardo Tacuchian, já assumem abertamente sua “condição pós-moderna”.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, Jorge. O novo discurso musical que dá asas à criação. In: *VIII Encontro Anual ANPPOM – Anais*, João Pessoa, 1995.
- AZEVEDO, Cláudia. A rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. In *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n5, maio de 2000, p. 2-13.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- DUCKWORTH, William. *Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of american experimental composers*. New York: Da Capo Press, 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Tradução: Geraldo Gérson de Sousa.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme – como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução de Beth Vieira.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. Tradução: Maria Elisa Cevalco.
- KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993. Tradução: Vera Ribeiro.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 23-26. Tradução: Álvaro Cabral.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- MARIZ, Vasco. *Historia da música no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MENEZES, Flo. Sobre a situação da música nova no Brasil do fim do milênio. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica, história e estética*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira – 1933-1974*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- RICCIARDI, Rubens. Jdanov, Brecht, Eisler e a questão do formalismo. In *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n. 1-2, mai/nov, 1997, pp. 169-203.
- RIPPER, João Guilherme. Pós-modernismo na música latinoamericana. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, nº 4, Goiânia, 1997, p. 76-83.

¹ Época de ‘revisões radicais e aberturas teóricas’ na ideologia da cultura brasileira (ver Mota, 1994).

- SOFFIATI, Gustavo Landim. Tacuchian, Sistema-T e Pós-Modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian, in *Brasiliانا*, revista da Academia Brasileira de Música, nº 6, Rio de Janeiro, set. 2000, ISSN 1516-2427, p. 20-27
- TACUCHIAN, Ricardo. Pesquisa musicológica e vida musical contemporânea. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, nº 1, Goiânia, 1994, p. 93-108.
- _____. Música pós-moderna no final do século. In: *Revista Pesquisa e Música*, v. 1, nº 2, dezembro de 1995, p. 25-40.
- TOMÁS, Lia Vera. *De música: contribuições para a elaboração de uma nova teoria musical*. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP, 1998.
- VERHAALLEN, Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Columbia University, 1971.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música na semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de História da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1991. Orientação do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier.

Algumas Reflexões Sobre Análise Musical e Escuta Musical

Pedro Carneiro

Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da UEFS /
Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUCSP

E-mail: paoc@uol.com.br

Sumário: O presente texto pretende apresentar algumas questões a cerca do que fundamenta a metodologia de alguns modelos de análise musical na perspectiva da fenomenologia.

Palavras-Chave: análise, música, metodologia, fenomenologia, estética, estesia.

Em um artigo intitulado *Semiologia musical e Pedagogia da análise*, Jean-Jacques Nattiez faz a seguinte consideração:

A análise musical é plural: enquanto, até data recente, todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém-nascido substitua os precedentes e os anulava, entramos numa fase da história da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis. (Nattiez, 1990:50)

Ao fazer essa observação Nattiez reporta-se ao que ele entende como um "fenômeno novo e sintomático" dessa situação: a publicação, entre os anos de 1985 e 1988, de cinco obras que apresentam os modelos analíticos "disponíveis no mercado" e que revelariam a "pluralidade dos paradigmas acessíveis", as obras são as seguintes:

- O capítulo "Análise, Teoria e Música Nova", do livro *Musicologia* de Joseph Kerman, publicado em 1985.
- O artigo "Análise" de Marc Devoto, da mais recente edição do *Harvard Dictionary of Music*, de 1986.
- A publicação, em 1987, no formato livro de bolso do artigo "Análise" (de 1980) de Ian Bent do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- O livro *A Guide to Musical Analysis* de Nicholas Cook, publicado em 1987
- A publicação de *Music Analysis in Theory and Practice* de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall de 1988.

Com base nessas obras - que já se tornaram obras de referência quase obrigatória - Nattiez faz uma lista do que ele considera como "as principais tendências" da análise musical no século XX. São elas:

- A teoria da harmonia tonal de Henrich Schenker;
- A abordagem da harmonia, da forma e do motivo, segundo Arnold Schoenberg;
- A análise do tema e do motivo proposta por Rudolph Réti;
- A teoria dos conjuntos ou "Set-Theory" desenvolvida por Allen Forte com base nos escritos de Milton Babbitt;
- A proposta de análise rítmica e melódica de Leonard Meyer;
- O "Musical Criticism" de Joseph Kerman, Charles Rosen, Anthony Newcomp e Leo Treitler;
- A Semiologia Musical do próprio Nattiez e de Nicholas Ruwet);
- As várias propostas de análise por computador;
- A teoria generativa, com base nos escritos do lingüista Noam Chomsky, de Fred Lerdahl e Ray Jackendorff;
- As análises das músicas de tradição oral.

O que se observa, a partir do que nos é apresentado, é que, digamos, de um ponto de vista fenomenológico, ou, melhor, no domínio da recepção estética, tais modelos de análise - apesar da pluralidade celebrada por Nattiez - não diferem tanto assim. De um modo geral, poderíamos dizer que, quase todos eles pressupõem um certo modo de se relacionar com a música que é comum a todos: uma postura analítica *stricto senso* - dividir um problema em tantas partes quantas forem necessárias para melhor resolvê-lo - que fundamenta um certo modo de escuta comprometida com a idéia de estrutura, desse modo, o maior objetivo do analista é identificar as características imanentes à estrutura.

Poder-se-ia dizer que, no terreno dessa escuta, há uma certa paridade entre os termos 'música' e 'estrutura', ou seja, aqui a música se define por sua estrutura. Questões - "exteriores" - relativas ao processo composicional, ou relativas ao ouvinte e ao contexto social que o cerca, não interessam ao analista, na maior parte dos exemplos citados apenas o texto da partitura é o que importa. Como escreve Joseph Kerman:

A deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada desses últimos nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para o seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo complexo histórico (...), mas também tudo o que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. (Kerman, 1987: 93 - 94)

Em um outro momento, Kerman chama nossa atenção para o modo como a teoria musical exerce sua influência - a análise constitui grande parte dessa teoria - sobre a produção musical recente: "A teoria moderna não é (ou

não é apenas) descritiva, mas, em certa medida (ou também), prescritiva." Talvez seja esta a maior "miopia" dos analistas: pretender traçar parâmetros para um modo particular de escuta musical e, com isso, legitimizar certas práticas e certos modos de uso da música em detrimento de outros.

Não podemos deixar de observar que Kerman - um dos autores referidos por Nattiez - apesar de identificar a miopia dos analistas e de reconhecer a importância de "tudo o que torna a música afetiva, emotiva e expressiva", ainda mostra-se comprometido com a idéia de uma "estrutura autônoma da música".

Ora, a idéia de uma estrutura autônoma é algo que nos remete ao século XIX de Edward Hanslick, e à idéia de "música pura", análoga à de arte pela arte: "A música compõe-se de série de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas." (Hanslick, 1985: 155). Talvez aqui se encontre o ponto de partida para toda teoria musical moderna de inspiração positivista. É o compromisso com o ideal de uma estrutura autônoma que nos torna míopes para a riqueza de toda heteronomia musical - percebida apenas no âmbito de um compromisso com uma pragmática musical.

O trabalho do analista, comprometido com a idéia de uma música autônoma, é procurar os elementos constantes que caracterizariam e revelariam a estrutura da música em questão, ou seja, a identificação das invariantes estruturais. A esse respeito, Gilles Deleuze e Félix Guattari, problematizando sobre a lingüística, observam o seguinte:

A questão das invariantes estruturais - e a própria idéia de estrutura é inseparável de tais invariantes, atômicas ou relacionais - é essencial para a lingüística. É sob essa condição que a lingüística pode reivindicar para si uma pura cientificidade, nada a não ser ciência..., a salvo de qualquer fator supostamente exterior ou pragmático. (Deleuze, Guattari, 1995: 34)

O lingüista, estando preso à idéia de constantes estruturais, sejam elas fonológicas, morfológicas ou sintáticas, fecha a língua sobre si mesma, esquecendo, desse modo, as questões relativas à pragmática, ou seja, ao acontecimento da língua. Do mesmo modo que os lingüistas, poder-se-ia dizer, que os analistas musicais, comprometidos com o ideal de uma musicologia científica, fecham a música sobre si própria. Ocorre que, o modo como a ciência manipula as coisas, pressupõe a renúncia de habitá-las (Merleau-Ponty, 1975: 275). No âmbito de uma pragmática musical, que pressupõe a dinâmica do fato musical, se faz necessário "habitar" a música. Tarefa impensável para o analista, já que este acredita ser a música uma realidade autônoma do todo da vida. Ora, os analistas preocupam-se com as invariantes estruturais - supostamente - imanescentes à música, porque as questões relativas a uma pragmática musical - ao acontecimento da música - são irreduzíveis a qualquer método científico: o método pede distanciamento, uma pragmática pressupõe envolvimento.

O que os referidos autores observam, no que diz respeito a uma ênfase da dimensão pragmática - ou, se preferir, ao destaque das esferas do "performativo" e do "ilocutório" - é a emergência de três importantes conseqüências:

1) A impossibilidade de conceber a linguagem como um código, visto que esta é a condição que torna possível uma explicação; e a impossibilidade de conceber a fala como a comunicação de uma informação: ordenar, interrogar, prometer, afirmar, não é afirmar um comando, uma dúvida, um compromisso, uma asserção, mas efetuar esses atos específicos imanentes, necessariamente implícitos; 2) A impossibilidade de definir uma semântica, uma sintaxe ou mesmo uma fonemática como zonas científicas de linguagem que seriam independentes da pragmática; a pragmática deixa de ser uma "cloaca", as determinações pragmáticas deixam de estar submetidas à alternativa: ou se voltar para o exterior da linguagem, ou responder a condições explícitas sob as quais elas são syntaxizadas e semantizadas: a pragmática se torna, ao contrário, o pressuposto de todas as outras dimensões, e se insinua em toda parte; 3) A impossibilidade de manter a distinção língua - fala, visto que a fala não pode mais ser definida pela simples utilização individual e extrínseca de uma significação primeira, ou pela aplicação variável de uma sintaxe prévia: ao contrário, são o sentido e a sintaxe da língua que não se deixam definir independentemente dos atos de fala que ela pressupõe (Deleuze, Guattari, 1995: 14)

Ao fazerem tais observações, Deleuze e Guattari reportam-se às teses de John L. Austin a cerca dos aspectos performativos e ilocutórios da linguagem. Austin esforça-se em demonstrar que, muitas das relações que se estabelecem entre a fala e as ações que se realizam no ato da fala remetem-se mutuamente. É este "remeter-se mutuamente", porque intrínseco às circunstâncias da enunciação, que define o enunciado, melhor dizendo, enunciado e enunciação se confundem, poder-se-ia dizer que são a mesma coisa, por exemplo: o performativo juro ao dizer "eu juro". Como observa Deleuze e Guattari: "Um enunciado performativo não é nada fora das circunstâncias que o tornam o que é (...). 'Eu juro' não é o mesmo se for dito em família, na escola, em um amor, no interior de uma sociedade secreta, no tribunal" (Deleuze, Guattari, 1995: 20).

A ênfase na dimensão pragmática trás à tona questões relativas ao movimento da língua, aos aspectos que se mostram irredutíveis a uma gramática. No âmbito da pragmática, os problemas relativos a uma "agramaticalidade" deixam de serem vistos como contingências da fala - aquilo, de natureza exterior, que se oporia à ordem interna da gramática - para serem percebidos como a característica própria da língua: algo que, estando em estado de variação contínua, atualizaria, permanentemente, um jogo de "diferença e repetição", sempre fundado nas circunstâncias da enunciação. "A lingüística não é nada fora da pragmática (...) que define a efetuação da linguagem e o uso dos elementos da língua" (Deleuze, Guattari, 1995:26).

Parafrazeando Deleuze e Guattari, poderíamos dizer que: uma compreensão da música não existe independente de seu acontecimento - de sua situação pragmática - onde também se verifica um jogo de diferença e repetição, que atualiza, permanentemente, o seu uso e o seu sentido - fundados na situação e no modo em que a música é vivida.

As questões relativas à pragmática são inseparáveis das questões relativas ao estilo, a compreensão da dimensão pragmática depende da apreensão do estilo e *vice versa*:

O que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua. Ora, dentre todos os dualismos instaurados pela lingüística, existem poucos menos fundados do que aquele que separa a lingüística da estilística: sendo um estilo não uma criação psicológica individual, mas um agenciamento de enunciação, não será possível impedi-lo de fazer uma língua dentro de uma língua. (Deleuze, Guattari, 1995: 41)

Muito embora as questões problematizadas por Deleuze e Guattari se refiram à lingüística, acreditamos que a transposição de tais questões para o âmbito dos problemas relativos à arte - à produção e recepção estéticas, de um modo geral - é de fundamental importância se se quer pensar a arte - e a música em particular - no âmbito de uma pragmática. Particularmente, acreditamos que as questões relativas ao estilo, tanto no domínio da lingüística como no da arte, estão muito próximas. Maurice Merleau-Ponty escrevendo sobre o trabalho do pintor faz a seguinte consideração: "O que o pintor põe no quadro não é o eu imediato, o matizar-se do sentir, mas seu estilo, que conquista tanto por seus experimentos quanto pela pintura dos outros e do mundo" (Merleau-Ponty, 1975: 341).

Mas afinal, o que é o estilo? Em Deleuze e Guattari, como foi visto, é o procedimento de uma variação contínua, mas é, também, um agenciamento de enunciação. Ou seja, algo que se atualiza - que se enuncia - no âmbito de um jogo de diferença e repetição. Esse jogo, que se dá a partir da desterritorialização e reterritorialização de pressupostos estéticos estabelecidos, é percebido, nos termos de Merleau-Ponty, como algo que se desenvolve a partir dos experimentos do artista em relação à tradição - "a pintura dos outros" - e o mundo. Dito de outro modo, a dinâmica do jogo de diferença e repetição se desenvolve no conflito - ou, se preferir, no diálogo - entre o artista, a tradição e o mundo que os envolve. O estilo é modo como esse conflito - que sempre envolve desterritorialização e reterritorialização de valores - se resolve numa obra de arte. De modo simplificado, poder-se-ia dizer que o estilo é o modo como se joga. A esse respeito, assinala Monclar Valverde:

Concebendo a arte como jogo, a criatividade artística aparece como força que resulta da tensão entre *diferença e repetição*. Todo processo simbólico,

todo processo em que se dá a configuração de um sentido partilhado, só é possível com o permanente confronto e combinação de padrões sistemáticos, regrados e estruturais, com um regime assistemático, que envolve o acaso, a circunstância, o momento e a performance, e que instaura essa tensão entre repetição e diferença. (Valverde, 1998: 10).

Tendo observado isso, podemos dizer que a obra dos compositores não é apenas o encadeamento de sons numa determinada estrutura. Por outro lado, o estilo não é, simplesmente, o resultado de uma vontade estética, como observa Alfonso Quintás: "Os estilos (...) são o resultado da confluência de diversos elementos - estéticos, éticos, religiosos, econômicos, políticos e sociais - que dão lugar a uma determinada concepção da existência e a uma atitude vital correlativa" (Quintás, 1993: 156). Enquanto jogo, a arte revela um modo de estar no mundo, de reagir às resistências que o mundo impõe, de responder ao chamado dos valores da cultura e da tradição, enfim, de ver e de viver o mundo. Neste sentido, é legítimo pensar que a obra dos compositores encarnam um mundo particular: o mundo de Bach, o mundo de Mozart, de Chopin, etc (Quintás, 1993: 77). Desde quando foi atualizada na dinâmica de um jogo, a arte não pode, ou não deveria, ser percebida nos termos de uma estrutura que se revela a partir de suas constantes. Enquanto atualização de uma condição existencial, a arte é um mundo a ser habitado, experienciado, vivido, e, enquanto tal, é abertura de possibilidades transformadoras - irreduzíveis a um modelo estático de estrutura.

O ato de compor pressupõe uma postura de abertura e disponibilidade para a vida, melhor dizendo, abertura e disponibilidade para misturar o seu próprio âmbito de vida com o âmbito de outras realidades. Aqui, autonomia e heteronomia coincidem, poder-se-ia dizer que conspiram em favor do jogo criativo:

Essa atividade lúdica instaura *vida espiritual*, une o homem às realidades do meio ambiente com formas relevantes de unidade, põe-se na presença delas, porque supera a divisão entre o campo do interior e o do exterior (...). A abertura à realidade sob o impulso desta atitude concede ao homem *liberdade interior*, liberdade para a criatividade (...). Este modo elevado de liberdade (...) permite vincular de modo fecundo no homem a *autonomia* e a *heteronomia*, o poder de se governar por leis próprias, elaboradas em sua interioridade, e a necessidade de se orientar por critérios e normas recebidos em princípio 'de fora' (Quintás, 1993: 78).

O que é importante observar a partir do que foi colocado, é a percepção de que os "mundos particulares", por exemplo, de Bach, Beethoven, ou Chopin, plasmados em suas obras, não são privativos destes. Como assinala, em relação ao trabalho do pintor, Merleau-Ponty: "A obra não se passa longe das coisas e em algum laboratório íntimo cuja chave o pintor possuísse" (Merleau-Ponty, 1975: 343). A atitude de abertura e disponibilidade do artista - presente no jogo criativo - se estende até à obra. Os âmbitos de

emoção da obra de arte, fundados no jogo entre a condição existencial do artista, as resistências do mundo e os valores da tradição, podem ser atualizados e vividos por nós. É possível participar desse mundo - a obra de arte - de modo concreto, visto que ele pode ser partilhado, ou, melhor, habitado:

A obra que se cumpre não é, logo, a que existe em si como coisa, mas a que atinge ao espectador, convidando-o a retomar o gesto que a criou e, saltando mediações, sem outro guia que não o movimento da linha inventada, a alcançar o mundo silencioso do pintor, ora proferido e acessível" (Merleau-Ponty, 1975: 340).

De tudo o que foi dito, gostaríamos de observar que, ao contrário de uma postura analítica que almeja a um entendimento objetivo de uma arte, que se pretende, autônoma do todo da vida; uma postura fenomenológica - que privilegia a experiência estética - pensa a compreensão do fenômeno arte, a partir do compromisso com uma *participação* ontológica entre obra de arte - enquanto jogo dinâmico que atualiza uma condição existencial - e o fruidor. No domínio dessa postura fenomenológica, tal modo de compreensão nos remete para o sentido etimológico da palavra 'conhecimento': entendido como um 'nascer com'. Sentido que, vale observar, atualmente só se mantém no francês: *connaissance* que é co-nascimento.

Portanto, no âmbito da música, a escuta - ou, se preferir, o privilégio da experiência estética - pressupõe um envolvimento fundado numa participação ontológica. Tal participação é possível a partir da compreensão de que, as obras dos compositores encarnam mundos particulares, que atualizam uma determinada condição existencial, plasmada no jogo da relação entre o compositor, os valores da tradição estética a qual pertence, e as resistências do mundo - valores sociais, políticos, etc - que o cerca.

Não podemos deixar de observar que, o resultado desse encontro entre o compositor e as realidades que o circunda, não pode ser reduzido a um mero subjetivismo: o mundo impenetrável do compositor. Trata-se de uma entidade relacional, de um 'entre', que por ser desse modo, possibilita a participação dos outros. É nestes termos que a 'escuta' - entendida como experiência estética da música - pode ser percebida no âmbito de uma pragmática, que se dá na *lógica* de uma participação ontológica.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34.
- HANSLICK, Eduard (1989). *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: UNICAMP.
- KERMAN, Joseph (1987). *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). Textos escolhidos. In *Os Pensadores*. Trad. Marilena de Souza Chauí e outros. São Paulo: Abril Cultural.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). Semiologia Musical e Pedagogia da Análise. In *Opus*, Vol.2, Nº 2 Trad. Régis Duprat, Porto Alegre: UFRGS.
- QUINTÁS, Afonso Lopez (1993). *Estética*. Trad. Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes.
- VALVERDE, Monclar E. G. L. (1999). Estética e Recepção. Palestra proferida no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Cópia em Xerox.

Algumas Questões Sobre o *Bricolage* no Âmbito da Composição a Partir de Suportes Eletrônicos

Pedro Carneiro

Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da UEFS /
doutorando em Comunicação e Semiótica na PUCSP

E-mail: paoc@uol.com.br

Sumário: Esse trabalho pretende problematizar a idéia de que o bricolage, muito freqüente em processos composicionais que utilizam computadores como suporte, possibilita um *modus operandi* comprometido com uma pragmática da comunicação musical, ou seja, fundado numa postura de natureza fenomenológica.

Palavras-Chave: composição, processos, bricolage, comunicação, pragmática, estesia.

Claude Lévi-Straus, em *O Pensamento Selvagem*, divide a humanidade em dois grandes grupos: a dos *bricoleurs* e a dos engenheiros ou construtores. Estes organizam seu ambiente a partir de coisas fabricadas mediante uma técnica e com base em um projeto; aqueles, apenas recolhem o que encontram na natureza, dando às coisas finalidade e significado de modo imediato - sem a mediação de um projeto. Os *bricoleurs* são as comunidades nômades, os caçadores e coletores, o seu momento é o da pré-história. Os construtores cultivam o solo, são agricultores, estão assentados de um modo definitivo a um território, preocupam-se com modos de organização social e perseguem o progresso, o seu momento é o histórico. No momento *bricoleur* tudo se funda na espontaneidade do gesto empírico. No momento construtor tudo se funda na objetividade e realização de um projeto. Segundo ele:

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (Lévi-Straus, 1997: 32-33).

Lévi-Straus sugere que o pensamento bricoleur funda ao que ele chama de ciência do concreto, por oposição à ciência do abstrato, própria do pensamento engenheiro. Na perspectiva que estamos adotando, as questões referentes ao pensamento *bricoleur* ultrapassam as sociedades de tradição oral. A esse respeito, Giulio Carlo Argan, reportando-se a Lévi-Straus, considera que a proliferação de coisas "multi-coloridas", práticas ou fantasiosas, enquanto constitutivas do ambiente da contemporaneidade, favorece a emergência de um tipo de atitude que, de algum modo, remonta à dos *bricoleurs*:

mais do que aprender a construir o ambiente, essa sociedade deverá aprender a familiarizar-se com ele e a utiliza-lo, a nutrir-se dele, a fruí-lo com toda desenvoltura, tomando gozando e descartando: e não será mais uma sociedade de construtores, mas de *bricoleurs*. (...) Saberão nossos tecnólogos (a despeito dos tecnocratas), presentear o mundo com o *design* do *bricolage*? (Argan, 1996:5).

Ao propor uma reflexão sobre o processo de composição, não podemos nos furtar a um paralelo entre a divisão feita Lévi-Straus e aquela que é feita por Max Weber, em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, quando divide a produção musical do mundo em duas grandes categorias: a ocidental e as outras - algo particulariza a música ocidental em relação às outras, esse algo mais é o alto grau de racionalidade da música ocidental. No que diz respeito a organização musical, Weber identifica dois modos de racionalidade, um de natureza extramusical e outro de natureza intramusical. O referido autor observa que, no modo de racionalidade extramusical, estando o processo de organização - de racionalização - fundado em parâmetros de natureza extramusicais (referidos ao todo da vida), o processo de autonomização, de instituição de uma legalidade própria para a esfera musical não é possível. Ora, a história da modernidade ocidental - ou se preferir, a história da Razão ocidental - é a história dos vários processos de autonomização em esferas próprias e independentes. No que se refere à música, foi apenas a partir de um longo processo de racionalização que a produção musical do ocidente autonomizou-se, digamos, da ingenuidade original de um mundo encantado. Como sintetiza Leopoldo Waizhort, em uma introdução ao texto de Weber : "O que vai da *ingenuidade original* ao *intelectualismo* é o que vai de um *estado de natureza* não racionalizado e completamente encantado à sociedade racionalizada e desencantada" (Waizhort, 1995: 52).

O processo de racionalização - ou de autonomização - da música ocidental não teria sido possível sem o surgimento da notação musical. Correndo-se o risco de uma simplificação grosseira, poderíamos dizer que, é a partir do momento em que a música passa a ser escrita que ela autonomiza-se de seu contexto social, ou seja, das influências extramusicais. A música

produzida em um determinado contexto pode ser reapresentada em outro, dito de outro modo, o enunciado desvincula-se da situação de enunciação - descontextualiza-se, desterritorializa-se. Autonomizada das interferências extra- musicais, o pensamento musical moderno, pouco a pouco, desenvolve um modelo de organização auto-referencial, fundado numa esfera autônoma, referida por Weber a uma racionalidade intramusical. O ponto de partida dessa emancipação é o desenvolvimento da notação musical, nas palavras de Weber:

caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então trata-se, antes de mais nada, da invenção da nossa moderna notação musical (...). Uma obra musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação (Weber, 1995: 119).

Em síntese, Weber apresenta nesse texto o modo como o pensamento, ou se preferir, a teoria - dominante - da música ocidental foi sendo forjada na perspectiva da racionalidade, ou seja, o modo como a dimensão sensorial (sonoro-auditivo) vai sendo dominada ou, talvez, negada pelo desejado controle da inteligibilidade. Considerando-se que o processo de abstração depende de um distanciamento da dimensão sensorial, observa-se que tal dominação - ou negação - torna-se possível em razão do caráter abstrato da notação ocidental - redutível ao eixo cartesiano de coordenadas. Portanto, na nossa perspectiva, a conquista de uma esfera própria e autônoma, fundada numa racionalidade de natureza intramusical, resulta da domesticação ou submissão da *ordem* sensorial. Esta domesticação do som, a partir da abstração - ou melhor, subtração - de sua *ordem* sensorial, conduz a uma escuta parcial que privilegia, quase que exclusivamente, os níveis melódico e harmônico como os mais legítimos - quase únicos - da musicalidade. Desaparece do material dessa música (que é legitimada por tal pensamento) o intenção semiológica, ocorre que esta só emerge com força no âmbito de uma apropriação ou contaminação social. Aqui a dimensão contextual e, conseqüentemente, sensorial - negadas pela racionalidade intramusical - são fundamentais. O escopo semiológico só emerge no domínio de uma música que se quer impura - permeável aos parâmetros de natureza extra-musicais.

Retomemos à divisão estabelecida por Lévi-Straus, nas sociedades *bricoleurs*, de tradição oral, o processo de abstração - entendendo-se aqui por abstração, a negação da dimensão sensorial da experiência - responsável pela instituição das esferas autônomas do conhecimento não existe, seus modos de representação do mundo remetem ao todo da vida, ou seja, a *lógica* a partir da qual constroem e representam sua realidade não é discriminante nem departamentalizadora, pelo contrário, poder-se-ia dizer que é uma *lógica* de natureza *fusional*. No âmbito da música, por exemplo, para muitas comunidades africanas, não existe vocábulos específicos que discriminem os atos de tocar, cantar, compor e dançar, uma única palavra é suficiente, já que

todos estes atos estão presentes no ato da performance, desse modo, compor é, também, tocar, dançar e cantar - aqui a experiência não é departamentalizada, mas sinestésica. Como observa Milton Santos, nas sociedades tradicionais "o acontecer é balizado pelo lugar" (Santos, 1994: 38), o fluxo dos acontecimentos está preso ao lugar, o cotidiano é fundado em atividades localizadas. É a modernidade que, ao promover o tempo e espaço abstratos - autônomos em relação aos fluxos da localidade - funda a experiência de desterritorialização e, com ela, a instituição das esferas de conhecimento autônomas - deslocadas - do fluxo da vida. De um modo simplificado, poderíamos dizer que, o acontecer deixa de ser balizado pelo lugar e passa a ser orientado por uma racionalidade auto-gestora, voltada para a produção. A razão balizada pela *lógica* do lugar é substituída por uma razão norteada pela produção - e isso só é possível ao termo de um processo onde a lógica da produção é atualizada a partir de um processo de abstração das experiências de tempo e espaço.

Se o ambiente da modernidade ocidental é construído com base em representações abstratas - fundadas nas experiências de tempo e espaço abstratos - para as sociedades orais, como já vimos, tempo e espaço coincidem sob *lógica* do lugar. No domínio da oralidade, o vocábulo é investido de certo poder de ação pela sua qualidade sonora - fundada na irreversibilidade do tempo. Ou seja, o enunciado - aquilo que diz os fatos - está totalmente comprometido com a circunstância de sua enunciação, poder-se-ia dizer que o enunciado se dá no modo de sua enunciação. Considerando-se que a enunciação é um fato - ato ou efeito de dizer um enunciado - poder-se-ia dizer que ela está do lado da *physis*, isto é, das coisas. Cada enunciado está sempre singularizado pelas circunstâncias da enunciação que o envolve. Desde que esta ocorre no âmbito de uma irreversibilidade temporal, a sua repetição não ocorre, não havendo repetição não há espaço para a reflexividade, apenas para o fático. Sendo a fala localizada, personalizada, não há lugar para a idéia de universalidade - o universal é abstrato. A esse respeito, Daniel Bounoux escreve que, "onde o saber permanece situacional, o universal não emerge. Os homens permanecem entre si, especularmente. Entendamo-nos: sem a mediação simbólica de um corpo de ciências ou razões objetivas, transcendentais à sua relação" (Bounoux, 1994: 96). Não há, também, objetividade, a noção de objeto é devedora da dicotomia entre sujeito e objeto, no regime da oralidade o que importa é a relação entre sujeitos, e a objetividade anularia a dinâmica da intersubjetividade. Além disso, o processo de objetificação - ou de conceitualização que é, também, de abstração - necessita do estático enquadramento da perspectiva. A intersubjetividade, por outro lado, é fundada no jogo dinâmico da relação entre sujeitos. Desde que desconhece a dicotomia entre sujeito e objeto, a *verdade* oral é de natureza

intersubjetiva, desse modo não trabalha com o dissenso - separando, contando, discriminando - , mas com o consenso. Dito de outro modo, a *verdade* oral não é referencial, não remete a nenhum objeto, é constituída pelo acerto de conta das partes, no calor de uma relação entre sujeitos que se seduzem mutuamente. Como observa Bounoux:

O orador será redundante ou copioso em face das pessoas que se encontram a sua volta, deve lisonjear as idéias recebidas do auditório para obter seu assentimento, adaptar-se a ele para manter o contato. A verdade de sua mensagem tende a ser expressiva e fática, em vez de referencial. (...) A busca de empatia ou participação nivela *conhecer* ao *pertencer*, ou *saber* ao *seguir* (Bounoux, 1994: 95).

Como já observamos no início do texto, o ambiente da contemporaneidade favorece a emergência de um tipo de atitude que remonta à dos *bricoleurs* - que é fundada, poder-se-ia dizer, sob *lógica* da oralidade. A esse respeito escreve Michel Maffesoli:

A figura de Dioniso é, talvez, o *mito encarnado* contemporâneo, (...) e essa figura emblemática é essencialmente estética, o que quer dizer que favorece e conforta as emoções comuns. Saber *dionisíaco* é aquele que reconhece essa ambiência emocional, descreve seus contornos, participando, assim, de uma hermenêutica social que desperta em cada um de nós o sentido que ficou sedimentado na memória coletiva (Maffesoli, 1998: 193).

Para o referido autor, este saber *dionisíaco* alicerça-se em uma *vitalidade subterrânea* irredutível às habituais análises racionalistas. No domínio dessa vitalidade é fundamental uma atitude ou compromisso que coloque em ação um modo de pensamento que se reconcilie com o todo da vida, dito de outro modo, é necessário uma filosofia da vida. Não se pretende aqui tematizar o retorno - no sentido de um retrocesso - a uma situação, digamos, *bricoleur*, própria às culturas de tradição oral. No entanto, o que se observa, é fato de que o ambiente da contemporaneidade - ao contrário do que se pregava na modernidade - faz emergir a compreensão de que o intelecto e a sensibilidade são inseparáveis. Compreendemos que o modelo racionalista, com sua ambição cientificista de dominar o mundo, é incapaz de perceber, apreender e atualizar o aspecto denso e fusional da experiência vivida.

A *esquize* do racionalismo não fornece senão uma *épura* do homem e do mundo. Produz um esquema que apresenta características importantes mas ao qual falta o essencial: a vida. Não que falte eficácia - os desempenhos da modernidade estão aí para prová-lo - mas deixa de ser satisfatório a partir do momento em que se assiste, de diversas maneiras, ao *élan vital* renascente (Maffesoli, 1998: 31).

A partir disso, sugere Maffesoli, é preciso encontrar um *modus operandi* que atue no âmbito de uma *fruição pensante*, ou, talvez, de uma *fruição acompanhada de consciência* capaz de aliar o inteligível ao sensível, onde a função cognitiva esteja comprometida e ligada à dimensão estética.

No terreno da estética, propriamente dito, esse *modus operandi*, referido por Maffesoli a uma *fruição pensante*, caracteriza-se por uma dinâmica, que acreditamos, se aproxima do pensamento *bricoleur*. Estamos nos referindo aqui ao um certo padrão de sensibilidade, que muitos autores denominam de pós-modernismo. Enquanto fenômeno estético da contemporaneidade, o pós-modernismo - apesar de complexo e resistente a uma definição - apresenta alguns traços estilísticos que podemos reconhecer como característicos. Observa Richard Shusterman que:

entre essas características podemos citar em particular: a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (Shusterman, 1998: 145).

No que diz respeito à composição produzida com auxílio de computador, as características acima são bem evidentes. Um compositor usuário de um programa de computador, em grande parte de seu processo de criação, trabalha em operações que envolvem escolhas, onde se pode verificar um *modus operandi* norteado por uma atitude de natureza empírica que, a nosso ver, em muito se assemelha à *lógica* *bricoleur* - fundamentada na dimensão sensorial da experiência. Se no âmbito desse processo as escolhas já estão, de alguma forma, dadas. Os resultados, ao contrário, são completamente imprevisíveis, balizados, poder-se-ia dizer, por uma *lógica* em devir.

Gostaríamos de observar que, na perspectiva que estamos usando, o pensamento *bricoleur*, enquanto informado por uma *lógica* em devir, inscreve-se no domínio de um *método* ou *via* pragmática, quando o sentido da realidade só emerge na perspectiva - ou no jogo - dos parceiros em relação.

Segundo Herman Parret, três propriedades compõem o *método* pragmático. Em primeiro lugar: "o sentido do objeto pragmático é determinado por seu posicionamento num *contexto* e, em particular por sua força de *contextualização*" (Parret, 1997: 12). Contrário, portanto, às diversas orientações de base racionalista que pensa o *sentido* como algo imanente e autônomo. Observa-se aqui, o caráter heterônomo e dinâmico do objeto pragmático e de seu contexto - "não são entidades autônomas e estáveis: elas só existem por meio de uma interdependência dinâmica" (Parret, 1997: 12).

Em segundo lugar: "o objeto pragmático é trabalhado de fora a fora pela *racionalidade*" (Parret, 1997: 13). Não estamos, aqui, nos reportando à racionalidade abstrata da ciência, que se pretende autônoma em relação aos sentidos e às paixões. Trata-se de um *logos* que inclui o *pathos*, dito de outro modo, como sugere Parret, trata-se de uma *razoabilidade*, algo que se aproxima da idéia de *senso comum*, não com o sentido pejorativo que aparece nas filosofias das ciências, digamos, mais tradicionais, mas algo que se

aproxime da idéia do *bom senso*. Ou seja, aquilo que Maffesoli chama de *fruição pensante*.

Em terceiro lugar: "o sentido pragmático só existe no nível dos mecanismos de *compreensão*" (Parret, 1997: 13). O que se observa é que as estéticas de inspiração racionalista, privilegiam a *poiesis*, em detrimento da *aesthesis*, o momento da produção, em detrimento do momento da recepção. No âmbito da pragmática isso é invertido. Considera-se aqui o fato de que um artista - um compositor, por exemplo - antes de fazer parte de uma comunidade de compositores - produtores - que dominam uma técnica, legitimada por certos pressupostos teóricos, ele faz parte de uma comunidade de ouvintes, onde a aplicação de sua técnica - porque recortada de um *horizonte de expectativas* comum a todos desta comunidade - faz sentido e poderá, assim, ser compreendida.

Para finalizar, gostaríamos de observar que, as três propriedades tematizadas acima, confundem-se e remetem-se umas às outras. Em síntese, a partir do que foi visto, do pensamento *bricoleur* poderíamos dizer que o seu alicerce, ou, talvez, a sua *episteme*, é o contato sinestésico - que funda uma espécie de *logos* fusional e atemporal - comprometido com o resgate de um *ser-em-comunidade* afetivo.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio C. (7 de janeiro de 1996). Ensaio Sobre o Design. Trad. Ivone Benedetti. In: *Caderno Mais, Jornal Folha de São Paulo*.
- BOUGNOUX, Daniel (1994). *Introdução às Ciências da Informação e da Comunicação*. Trad. Guilherme de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes.
- LÉVI-STRAUS, Claude (1997). *O Pensamento Selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus Editora.
- MAFFESOLI, Michel (1998). *Elogio da Razão Sensível*. Trad. Albert C. M. Sturckenrueck. Petrópolis: Vozes.
- MOLINO, Jean (sem data). O Fato Musical. In: *Semiologia da Música*. Lisboa: Editora Vega.
- PARRET, Herman (1997). *A Estética da Comunicação: Além da pragmática*. Trad. Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da UNICAMP.
- SANTOS, Milton (1994). *Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional*. São Paulo: Hucitec.
- SHUSTERMAN, Richard (1998). *Vivendo a Arte: O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34.

A Formação da Identidade do Clarinetista Brasileiro

Ricardo Dourado Freire
Universidade de Brasília
E-mail: freireri@pilot.msu.edu

Sumário: Este artigo analisa a formação da identidade do clarinetista brasileiro. Baseia-se nos pressupostos teóricos apresentados por Mário de Andrade em seu ensaio *Evolução Social da Música no Brasil*, os quais servem de fundamento para a análise do percurso histórico do clarinetista brasileiro. Assim, Freire transcorre sobre a evolução da clarineta tomando como ponto de partida os clarinetistas do séc. XIX que sofreram fortes influências dos modelos vindos da Europa. No entanto, argumenta que a valorização do repertório de compositores eruditos brasileiros e a aceitação da música popular como influência musical estão sendo elementos decisivos no desenvolvimento de uma identidade musical própria.

Palavras-Chave: Clarineta, Mário de Andrade, Identidade Nacional, Música Brasileira, Nacionalismo

O estudo da formação da identidade de instrumentistas brasileiros é muito recente. Na maior parte da literatura especializada a história da música no Brasil é abordada a partir da trajetória dos compositores e poucas menções são feitas ao desenvolvimento dos instrumentistas. Neste artigo, a análise do desenvolvimento da identidade do clarinetista brasileiro será abordada a partir dos pressupostos teóricos de Mário de Andrade em seu artigo *Evolução Social da Música no Brasil*. Estes elementos serão aplicados na análise da atuação dos clarinetistas brasileiros desde 1783 até 2000 (FREIRE, 2000).

No ensaio *Evolução Social da Música no Brasil*, escrito em 1928, Mário de Andrade discute a questão da identidade nacional relacionada à evolução dos processos composicionais. Andrade argumenta que a música brasileira “apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional.” (ANDRADE, 1965, 15) Esta necessidade de independência em relação à Europa será um tema constante na afirmação do caráter nacional.

Mário de Andrade diz que “em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra

civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade.”¹ (*ibid.*, 19) Estas idéias são articuladas durante o artigo e podem ser sintetizadas em quatro estágios de desenvolvimento: 1) Estágio Universal (Música vinculada à religião), 2) Estágio Internacional (Música vinculada ao Teatro, cópias dos modelos europeus), 3) Nacionalismo, e 4) Estágio Cultural.

Durante o período colonial, as atividades musicais estavam estritamente vinculadas ao serviço religioso. Desta maneira, a maioria das manifestações musicais estavam associadas a catequese, celebrações de missas, procissões ou festas da igreja. A música naquele período teve uma função secundária de apoio ao rito religioso, seguindo os valores musicais universais da igreja católica. Estes valores encontram-se refletidos nas obras dos compositores mineiros do séc. XVII e na obra sacra do Padre José Maurício Nunes Garcia.

Após a chegada da Família Real em 1808, o teatro passou gradativamente a ser o centro cultural da sociedade imperial. Já em 1817, são apresentadas três óperas completas no Rio de Janeiro (AYRES DE ANDRADE, 1967, pag. 113). O teatro era palco ideal para que a elite europeizada assistisse dramas e óperas, nas quais o amor romântico era tema principal. Nesta situação a música produzida procurava um “internacionalismo musical”, ou seja, os compositores buscavam sua aceitação imitando padrões europeus, tendo como exemplo a obra de Carlos Gomes, em particular *Il Guarany*.

Como arte, Carlos Comes é a síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de “Internacionalismo Musical”, O que caracteriza essa fase? Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, êsse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias (ANDRADE, 1965, 27).

O questionamento dos valores românticos foi um dos principais argumentos do movimento modernista, o qual teve em Mário de Andrade um dos seus principais mentores e teóricos. A Semana de Arte Moderna de 1922 mostrou ao Brasil uma nova forma de se produzir arte, criticando padrões burgueses na busca de uma linguagem nacional. Os livros *Paulicéia Desvairada* e *Macunaíma* estabeleceram novos paradigmas para a poesia e ficção, explorando a mistura de raças e povos na construção de uma nova imagem do brasileiro. Andrade não renegava totalmente os valores europeus,

¹ Estas idéias de Mário de Andrade refletem influências do naturalismo evolucionista e do positivismo encontrados nos trabalhos de Sílvio Romero como: *O carácter nacional e a origem do povo brasileiro, de 1881*, e *História da literatura brasileira, de 1888*. Nestes trabalhos são mencionados os três estágios da evolução das humanidade: fetichista, teológico-metafísico e científico ou positivo. (CHAUI, 2000, 48-49)

mas promovia o nacionalismo como o processo de síntese entre a assimilação de padrões europeus e a cultura popular brasileira.

O nacionalismo foi a idéia central do movimento modernista, ilustrado como antropofagia cultural. Os modernistas promoviam a aceitação da herança cultural brasileira como aspecto positivo na criação de novas obras de arte. A valorização da cultura advinda do povo e suas manifestações folclóricas, influenciaram compositores a considerar o folclore como importante material musical a ser trabalhado em peças eruditas. A Fase Nacional forjou-se derivada “da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país.” (*ibid.*, 33)

Finalmente, Andrade escreveu que o nacionalismo não era o objetivo final do desenvolvimento estético de um povo. A cultura independente é composta de elementos unificadores que estabelecem valores comuns nas artes e na cultura. Estes valores podem ser reconhecidos por outros povos o que caracteriza a identidade própria de cada nação.

(A) música brasileira terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional. (*ibid.*,34).

Cláudio Santoro mencionou um claro exemplo de estágios nacionais durante uma de suas palestras na Universidade de Mannheim: “Bach foi sempre um compositor alemão, como é italiano Respighi, nas *Impressões Brasileiras*, como são franceses Milhaud, nas *Saudades do Brasil*, Ravel, na *Rapsódia Espanhola* ou Debussy na *Suíte Ibéria*.”¹ O estágio cultural reflete o amadurecimento estética de um povo que, a partir de então, baseia-se em seus próprios valores e não apenas em valores importados.

O desenvolvimento musical descrito por Andrade pode ser aplicado à história da clarineta no Brasil. Esta conceituação teórica permite acompanhar o desenvolvimento do processo de formação de um grupo de instrumentistas. A evolução não foi homogênea, foi possível baseando-se no histórico da atuação de músicos específicos que abriram caminhos e estabeleceram-se como referenciais para gerações futuras.

Os primeiros documentos da presença de clarinetas no país datam de 1783, quando da celebração da chegada do Governador-Geral do Brasil a Vila Rica. Durante o “Barroco Mineiro” as clarinetas foram usadas em grupos orquestrais, geralmente substituindo os oboés. O primeiro compositor a utilizar a clarineta com personalidade própria e como uma voz independente dentro da

¹ A H.- Contra-capa do disco “Belkiss Carneiro de Mendonça Panorama da Música Brasileira”, COLP 12078, SP, 1977.

orquestra colonial foi o Padre José Maurício Nunes Garcia. A partir de 1809, após a chegada dos músicos da Capela Real Portuguesa, Pe. José Maurício introduz a clarineta em seu conjunto instrumental. Na *Missa Pastoril para uma Noite de Natal* (1811), a clarineta é tratada como o principal solista da orquestra.

Durante o Império várias instituições musicais foram criadas. Entre estas a Capela Imperial, a Sociedade de Música, a Sociedade Philarmônica, os Teatros São Pedro, São Januário e São Francisco. No primeiro concurso para o Conservatório Nacional de Música, em 1855, foi contratado o professor Antônio Luiz Moura, que permaneceu no Conservatório até 1889, tendo sido condecorado como Cavaleiro da Rosa por D. Pedro II.

Moura iniciou uma tradição na qual cada professor de clarineta preparava seu sucessor. Esta linha pedagógica, formada exclusivamente por professores brasileiros, perdura há 145 anos, sendo assim a mais antiga linhagem contínua de músicos brasileiros. Moura foi professor de Francisco Braga e Anacleto de Medeiros, sucedido por Lima Coutinho em 1890 no então Instituto Nacional de Música. Francisco Nunes assumiu a cátedra em 1904 sendo sucedido por Antão Soares em 1926. Jayoleno dos Santos foi contratado em 1948, quando o nome do Instituto já tinha sido mudado para Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, permanecendo até 1979. Em 1965, José Carlos Castro assumiu a posição de professor de clarineta na então Escola de Música da UFRJ, sendo acompanhado por José Freitas em 1981. Atualmente o professor é Cristiano Alves, contratado em 1999.

No período imperial, os clarinetistas brasileiros também foram extremamente ativos na criação das principais organizações musicais brasileiras. Em 1831, João Bartolomeu Klier (1800- 1857) foi um dos fundadores da Sociedade de Música, juntamente com Francisco Manuel da Silva. Em 1833, Klier fundou uma das primeiras editoras musicais, imprimindo inclusive as modinhas do Padre José Maurício. Antônio Luiz Moura, além de professor e compositor, foi Primeiro Secretário da Sociedade de Música, entre 1851 e 1862.

Quando da criação do Centro Musical do Rio de Janeiro (primeiro sindicato de músicos no Brasil), o ex-clarinetista Francisco Braga foi aclamado como primeiro presidente, em 1907. Outros clarinetistas lhe sucederam como presidentes do Centro Musical como Trajano Lopes (1911-1915) e Francisco Nunes (1915).

No início do séc. XX, vários clarinetistas trabalharam na criação de orquestras sinfônicas, sendo que a maioria dos serviços era feita em orquestras de teatros. Francisco Nunes fundou a Sociedade dos Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, em 1912, e depois mudou-se para Minas Gerais onde criou o Conservatório Mineiro de Música, em 1925, e a Sociedade dos Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, em 1930. A atuação do clarinetista Antão

Soares foi de vital importância na idealização, organização e criação da Orquestra Sinfônica Brasileira, fundada em 1940.

O estágio universalista é representado pelos músicos das igrejas, em particular da Capela Real (1808-1822) e da Capela Imperial (1822-1880), cuja característica é o papel secundário da música nas celebrações religiosas. Em situação semelhante encontram-se os músicos de orquestras de teatros pois a música tem função secundária em relação à movimentação cênica. Nas Bandas de Música, o trabalho em naipes numerosos e o repertório de funcionalidade social colocam o clarinetista numa posição de anonimidade dentro do conjunto.

O segundo estágio acontece quando os clarinetistas tornam-se solistas independentes, seguindo o padrão europeu, ou seja “Internacionalismo Musical”. A busca de padrões internacionais pode ser observada na criação de orquestras sinfônicas, nas quais o solista instrumental merece destaque. Estas orquestras, na maioria das vezes, regidas por maestros europeus seguiam os padrões das orquestras italianas, francesas e alemãs que buscavam instrumentistas de qualidade. Neste cenário, o clarinetista Antão Soares se destacou como principal clarinetista de orquestra, apesar dos vários clarinetistas europeus que viviam no Brasil durante a primeira metade do séc. XX.

Outra etapa de evolução dentro do “Intercionalismo Musical” brasileiro foi o estabelecimento de carreiras de solistas e recitalistas. Jayoleno Santos foi o primeiro clarinetista a estabelecer este tipo de carreira, tocando, inclusive, sempre de memória. Ele foi músico fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira, apresentando-se como solista da OSB no Rio de Janeiro e em São Paulo. Jayoleno participou da fundação da Sociedade de Música de Câmara do RJ, na década de 40, e foi contratado para atuar como recitalista da Rádio M.E.C, gravando vários recitais ao vivo nos anos 60. Além disso, Jayoleno foi um dos mais influentes professores de clarineta da história da clarineta no Brasil, lecionando por 31 anos na Escola de Música da UFRJ e formando clarinetistas como Luiz Gonzaga Carneiro, Paulo Moura, José Carlos Castro, José Freitas, Roberto Pires e Paulo Sérgio Santos.

O terceiro estágio, o nacionalismo, pode ser considerado a partir do momento que clarinetistas passam a tocar e promover o repertório brasileiro, ao invés de apenas tocar o repertório padrão europeu. O clarinetista José Botelho, brasileiro de origem portuguesa formado em Portugal, abriu fronteiras nesta direção quando retornou ao Brasil em 1952. Botelho passou a atuar como solista, influenciando vários compositores brasileiros a escreverem para a clarineta entre eles: Francisco Mignone, Bruno Kiefer, Nelson Macedo, Ricardo Tacuchian e Alceu Bochino. Botelho sempre programou peças brasileiras em seus recitais, o que gerou comentários de colegas que o

consideravam “louco por querer tocar música brasileira, pois o público não gostava deste tipo de música.”¹

Até 1950 poucos compositores brasileiros dedicaram peças para a clarineta, a preferência sempre recaiu sobre o piano, canto e violino. Aproximadamente 85% do repertório atual para clarineta foi composto após 1950, e grande parte destas obras foram dedicadas a José Botelho. Desta maneira, Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros. Como professor, Botelho influenciou vários clarinetistas a valorizarem o repertório nacional. Em 1996, José Botelho gravou o primeiro CD com composições exclusivas para clarineta intitulado “Música Brasileira para Clarineta e Piano.”

O quarto estágio, o estágio cultural, ocorre quando o nacionalismo é plenamente aceito pela coletividade dos clarinetistas. Clarinetistas brasileiros, que tocam música brasileira, passam a servir de referencial para as novas gerações, estabelecendo critérios estéticos próprios da cultura brasileira. Andrade menciona que “o desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical” (*ibid.*, 19).

O processo coletivo dos clarinetistas brasileiros iniciou-se com a fundação da Associação Brasileira de Clarinetistas em 1996. Desde então ocorreram 5 encontros brasileiros de clarinetistas nos quais o intercâmbio entre diversos músicos promoveu uma mudança dos paradigmas musicais.

No período de 5 anos entre a realização do I EBC (1996) e do V EBC (2000) o intercâmbio entre diversos músicos promoveu interação e troca de informações entre clarinetistas de vários estados brasileiros. Comparando dados sobre o I EBC e V EBC, constata-se que houve uma grande variação no número e procedência dos clarinetistas que se apresentaram. Enquanto no I EBC, apresentaram-se apenas 10 clarinetistas procedentes de Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e dos EUA; no V EBC, apresentaram-se 40 clarinetistas de Belém, Brasília, Campinas, Curitiba, Goiânia, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Tatuí, e de países como Chile, Cuba, EUA, Holanda, Noruega e Portugal.

Outro dado foi ampliação do número de conjuntos de clarinetas. No I EBC apresentou-se apenas uma peça para quarteto de clarinetas. No V EBC apresentaram-se: um duo, cinco quartetos e dois quintetos de clarinetas, no total de 8 conjuntos. Esta mudança demonstra a importância do trabalho colaborativo entre clarinetistas, no qual a união de instrumentistas permite a busca de uma identidade musical comum.

¹ Entrevista com José Botelho, concedida ao autor em Junho de 1998.

O fato mais importante desta análise é a comparação dos repertórios apresentados. No I EBC os músicos brasileiros apresentaram 32 peças, sendo 12 composições brasileiras, numa proporção de 62,5 % repertório europeu e 37,5 % repertório brasileiro. No V EBC foram apresentadas 38 peças, sendo 31 composições brasileiras. Desta maneira, compositores brasileiros corresponderam a 81% das peças apresentadas, sendo que 31% destas peças foram compostas nos últimos 4 anos e 38% foram arranjos inéditos de músicas populares, encomendadas por clarinetistas. Inclusive, durante o V EBC, foram apresentadas, em primeira audição, duas peças significativas para o repertório do instrumento: o *Concerto Choro para Clarineta e Orquestra* de Hudson Nogueira e *Suite de Temas Brasileiros para Dois Clarone e Banda* de Nailor Azevedo.

Dos Encontros Brasileiros de Clarinetistas mereceram destaque o trabalho de Paulo Sérgio Santos e do quinteto de clarinetas “Sujeito a Guincho”. Num estilo que exemplifica a síntese entre a música erudita e a música popular, Paulo Sérgio Santos trouxe para o Choro a perfeição técnica e sonoridade apurada ao mesmo tempo que incorporou à música erudita a articulação clara e a espontaneidade da música popular. Por outro lado, “Sujeito a Guincho” com suas composições e arranjos próprios, vem estabelecendo uma nova maneira de tocar ao incorporar sonoridades experimentais, quebrando padrões estéticos e inspirando a formação de vários outros conjuntos de clarinetistas. A partir dos Encontros de Clarinetistas foi possível que clarinetistas brasileiros se destacassem, passando a agir como paradigmas nacionais de qualidade. Neste momento o referencial desloca-se da Europa ou Estado Unidos para o próprio Brasil.

Estágio Universalista
Orquestras de Igrejas, Orquestras de Teatros e Bandas de Música (A função do clarinetistas é secundária)
Estágio de Internacionalismo Musical
Parte 1- Orquestras Sinfônicas (O clarinetistas como solista orquestral: Antão Soares) Parte 2 –Concertista, Recitalista e Camerista (Jayoleno dos Santos)
Estágio Nacional
Clarinetista como promotor do repertório de compositores brasileiros (José Botelho)
Estágio Cultural
Síntese Repertório Nacional - Padrão Técnico Internacional – Erudito e Popular. Referencial musical nacional (Paulo Sérgio Santos e grupo “Sujeito a Guincho”)

Mário de Andrade ofereceu em seu artigo o arcabouço teórico sobre o qual pode-se refletir a formação da identidade do clarinetista brasileiro. Este processo passa pela busca da identidade como solista, a valorização do repertório de compositores eruditos brasileiros e a aceitação da música popular como influência musical válida. O intercâmbio entre clarinetistas e a troca de

influências foi possível com a fundação da Associação Brasileira de Clarinetista, que permitiu a mudança de paradigmas musicais, substituindo os modelos do europeu ou norte-americano por modelos brasileiros. A formação da identidade é um processo contínuo que para grande parte dos clarinetistas brasileiros poderá se desenvolver, no séc. XXI, no estágio cultural, “livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza.” (ANDRADE, 1965)

Referências Bibliográficas

- A H. (1977). Contra-capa do disco **Belkiss Carneiro de Mendonça: Panorama da música brasileira para piano**, COLP 12078, SP, 1977.
- ANDRADE, Ayres de (1967). **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo - 1808-1865: Uma Fase do Passado do Rio de Janeiro a Luz de Novos Documentos**, 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro.
- ANDRADE, Mário de Andrade (1965). “**Evolução Social da Música no Brasil**”, em Aspectos da Música Brasileira. São Paulo- SP: Livraria Martins Editora.
- CHAUÍ, Marilena (2000). **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- ESTEVES, Eulícia (1996). **Acordes e Acordos: A história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941**. Rio de Janeiro: Multiletra.
- FREIRE, Ricardo J. Dourado (2000). **The History and Development of the Clarinet in Brazil**. Dissertação de Doutorado, Michigan State University, East Lansing-MI, EUA.
- LOUREIRO, Maurício (1988). **A Clarineta no Brasil**. São Paulo: UNESP. Artigo não publicado.
- SANTOS, Jayoleno (1949). **Aspectos de Virtuosidade da Clarineta**. Dissertação para Catedrático do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Uma Teoria de Funções para Quaisquer Sistemas Igualmente Temperados

Roberto Antonio Saltini
Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes
E-mail: rsaltini@ig.com.br

Resumo: Partindo de conceitos generalizados de funções tonais concebidos originalmente por Hugo Riemann e desenvolvidos por David Lewin e do conceito de escalas profundas proposto por Carlton Gamer, este trabalho pretende explorar os recursos combinatórios presentes em sistemas igualmente temperados com mais ou menos divisões do que as habituais doze divisões da oitava. Ênfase será dada as conhecidas coleções diatônicas que podem ser geradas a partir destes sistemas e suas possíveis utilizações como sistemas generalizados de funções tonais.

Palavras-Chave: Temperamento Igual, Funções Tonais, Sistema Diatônico, Hugo Riemann, Sistemas Riemann, Escalas Profundas.

Neste trabalho eu pretendo explorar os recursos combinatórios presentes em *sistemas igualmente temperados* que contenham ou mais ou menos divisões do que as habituais doze divisões através da *oitava*, apresentando uma ênfase maior nas tão conhecidas *coleções diatônicas* que podem ser geradas a partir destes sistemas e suas possíveis utilizações como sistemas generalizados de funções tonais.

No decorrer do trabalho, o termo sistema igualmente temperado (de agora em diante, SIT) deve ser entendido como qualquer sistema que apresente qualquer número de notas preenchendo o espaço total de uma oitava. Já a oitava deve ser entendida como a distância entre duas notas cuja proporção é de 2:1. Finalmente, o termo igualmente temperado deve ser entendido como a divisão da oitava em partes geometricamente iguais, ou simplesmente, unidades.

O termo coleção diatônica para o sistema deve ser entendido como um conjunto desordenado de classes de alturas gerado através de algum intervalo específico que será discutido mais abaixo. A construção de alguns tipos de *entidades harmônicas* e de suas relações através de uma maneira *funcional* pode ser associado ao trabalho de Hugo Riemann e já descrito por David Lewin.¹ É justamente por esta razão que a estrutura abstrata básica deste trabalho será chamada de *Sistema Riemann* (de agora em diante, SR).

¹ LEWIN, D. "A Formal Theory of Generalized Tonal Functions". *The Journal of Music Theory* 26/1 (1982): 23-60.

Um outro conceito bastante poderoso que pode ser associado as divisões múltiplas da oitava e a funcionalidade harmônica é o das *escalas profundas*. Uma escala profunda em qualquer sistema igualmente temperado é uma coleção que contém cada classe intervalar do sistema com uma única multiplicidade. Um exemplo clássico de uma escala profunda é a bastante conhecida escala maior. O conteúdo intervalar desta coleção pode ser representado através de um *vetor intervalar* que consiste de uma listagem de todos os intervalos e de seus complementos no sistema de 12 divisões da oitava agrupados em pares de 6 classes intervalares diferentes de zero. O vetor intervalar da escala maior com seus termos sucessivos indicando a multiplicidade do número de ocorrências das classes intervalares de 1 a 6 e diferentes de zero é [254361]. Através do vetor intervalar pode-se, por exemplo, determinar o número de notas comuns que serão mantidas entre uma coleção original e sua transposição sob um intervalo já que a multiplicidade de ocorrências de qualquer classe intervalar é a mesma que o número de notas comuns sob transposição naquele intervalo correspondente.

A idéia central deste trabalho, ou seja, a conexão entre o conceito de SR com as escalas profundas, surge a partir de afirmações feitas pelo próprio Lewin e por Carlton Gamer.¹ Em seu artigo, Lewin afirma que:

Nós iremos explorar numerosos sistemas não tonais que podem ser construídos através deste método [...], sistemas estes que apresentam aspectos muito análogos. Tais sistemas, que lançam luz sobre *aspectos formais análogos da teoria tonal* (ênfase adicionada), também sugerem possibilidades interessantes para composição e para a análise musical [...].²

Em seu artigo, Gamer afirma o seguinte:

A utilização mais óbvia do conceito de escala profunda em composição para SITs com quaisquer números de divisões ocorre quando as escalas profundas são consideradas análogas às escalas maiores [...], no SIT de 12 divisões. Quando usadas como base para a formação de 'sistemas tonais profundos' análogos ao círculo de quintas [...], estas escalas permitem o *controle preciso da interseção de notas entre transposições* (ênfase adicionada).³

Seguindo o habitual SIT de 12 divisões, no decorrer deste trabalho pretendo demonstrar que qualquer escala profunda é capaz de oferecer uma base sólida para a construção de SRs harmonicamente funcionais já que as condições necessárias para a idéia de funções harmônicas sob o ponto de vista de Riemann são, como o conceito de escalas profundas, fortemente relacionados as interseções de notas entre as diferentes tonalidades. Se existe

¹ GAMER, C. "Some Combinational Resources of Equal-Tempered Systems". *The Journal of Music Theory* 11/1 (1967): 32-59.

² LEWIN, D. *Op. cit.*: 24.

³ GAMER, C. *Op. cit.*: 32.

uma hierarquia entre os diferentes níveis transposicionais no SIT de 12 divisões, por que não estender a base formal abstrata da construção deste sistema a outros SITs?

Mas, antes de se tentar formalizar as condições necessárias para uma extensão destes conceitos, deve-se examinar as definições básicas de SRs e de escalas profundas propostas por Lewin e Gamer, respectivamente. Depois de examinar as proposições originais, pode-se modificá-las e estabelecer os parâmetros necessários para outros sistemas com quaisquer divisões.

Definições

Em sua primeira definição, Lewin define um SR como sendo um trio ordenado (T, d, m) , no qual T é uma classe de altura qualquer e d e m são intervalos sujeitos as seguintes restrições: $d > 0$, $m > 0$ e $d < m$. As restrições, neste caso, são necessárias e suficientes para garantir que as classes de alturas T , $T + d$ e $T + m$ serão distintas de forma que se possa obter *tríades* sem problemas. Esta definição está de acordo com a premissa básica de que a união dos conjuntos das tríades geradas seguindo-se este método será chamada de *coleção diatônica* para o sistema, ou seja, um conjunto desordenado de sete classes de alturas sob consideração.

Em sua segunda definição, Lewin define as tríades de *tônica*, *dominante*, e de *subdominante* através do trio T, d e m . Um aspecto importante desta manipulação é que pode-se obter tríades cujas formas são transposições umas das outras. Seguindo Riemann, Lewin chama estas tríades de *tríades primárias*. Outra importante observação é que através deste método, todas as três tríades apresentam um ponto de interseção, a tríade de tônica $(T, T + m, T + d)$ intercepta tanto a tríade de dominante $(T + d, T + d + m, T + 2d)$ como a tríade de subdominante $(T - d, T - d + m, T)$.

A terceira definição de Lewin afirma que a coleção diatônica do sistema é uma união desordenada das tríades primárias, ou seja, as classes de alturas $T - d, T - d + m, T, T + m, T + d, T + d + m, e T + 2d$. Deve estar claro agora que primeiro define-se os acordes que formam o sistema e em seguida a coleção diatônica.

Em outra definição, Lewin estabelece o papel das *tríades secundárias* que são, seguindo novamente Riemann, a tríade da medianta $(T + m, T + d, T + d + m)$ e a tríade da submediante $(T - d + m, T, T + m)$. A existência destes acordes e o fato de serem formas inversionais em relação às tríades primárias é um outro importante aspecto do sistema.

Finalmente, a última definição necessária para esta discussão apresenta a existência de SRs *redundantes* e *não-redundantes*. No habitual SIT de 12 divisões da oitava, SRs redundantes apresentam coleções diatônicas com

menos de sete classes de alturas. Por outro lado, SRs não-redundantes apresentam coleções diatônicas com exatamente sete classes de alturas.

Agora deve-se examinar as definições básicas do conceito de escalas profundas.

Escalas profundas de qualquer SIT apresentam multiplicidade única para cada classe intervalar do sistema sendo, portanto, capazes de oferecer hierarquização máxima através da escala e de suas transposições com base na interseção de notas. As propriedades mais importantes das escalas profundas foram descritas da seguinte forma:

- Em uma escala profunda contendo N -notas em um SIT com qualquer número de divisões, nenhum intervalo pode aparecer mais do que $N - 1$ vezes.
- Uma escala profunda em um SIT com qualquer número de divisões contém exatamente $(N/2)$ ou $(N/2) + 1$ notas, na qual $(N/2)$ é o maior número inteiro não maior que $(N/2)$.
- Em uma escala profunda contendo N -notas em um SIT com qualquer número de divisões, os números da multiplicidade de ocorrências de classes intervalares deve formar uma sequência estrita em alguma ordem. Ou seja, para $(N/2)$ os números da multiplicidade de ocorrências devem ser $0, 1, 2, \dots, (N/2) - 1$, e para $(N/2) + 1$, os números da multiplicidade de ocorrências devem ser $1, 2, 3, \dots, (N/2)$.

Além disso, escalas profundas em qualquer SIT podem ser geradas simplesmente através de um intervalo primo com a cardinalidade cromática do sistema, ou seja, o número de unidades dentro da oitava. Portanto, em SITs nos quais este número é primo uma escala profunda pode ser gerada através de qualquer intervalo do sistema.

Em relação a esta observação, pode-se verificar que a hierarquização da escala maior é representada pelo círculo de quintas, na qual a quinta (classe intervalar 5 e seu complemento 7) corresponde a maior entrada no vetor intervalar desta coleção. Além disso, todos os modos dessa coleção apresentam a mesma capacidade de hierarquização já que todos eles possuem conteúdo intervalar idêntico.

Outra coleção que apresenta a mesma capacidade de hierarquização é o heptacorde cromático $\{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6\}$ cujo vetor intervalar é $[6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1]$. Este vetor intervalar apresenta a classe intervalar 1 e seu complemento 11 como a maior entrada e, portanto, sua hierarquização é representada através de um círculo de semitons.

Entretanto, existem duas outras coleções no SIT de 12 divisões que apresentam hierarquização máxima: as coleções de 6 notas $\{0, 2, 4, 5, 7, 9\}$ e $\{0, 1, 2, 3, 4, 5\}$ cujos vetores intervalares são $[143250]$ e $[543210]$, respectivamente. Novamente, pelas entradas dos vetores intervalares, nota-se

que os geradores destas coleções são as classes intervalares 5 (ou seu complemento 5) e 1 (ou seu complemento 11), respectivamente.

Teoria de Funções para Qualquer SIT

O presente sistema generalizado utiliza todos os conceitos mostrados acima com algumas poucas mudanças para acomodar sistemas que apresentem mais ou menos que doze unidades na oitava.

A primeira premissa para a construção deste sistema começa com a definição da entidade harmônica básica ou simplesmente, o acorde. Já que a proposta é construir um sistema de funções harmônicas, acordes são necessários para estabelecer-se relações entre eles. Examinando-se o habitual SIT de 12 divisões, encontra-se que em uma escala diatônica de cardinalidade (de agora em diante, D) igual a 7, os acordes apresentam cardinalidade (de agora em diante, A) igual a 3. Portanto: $D = 3A - 2$, no qual D = cardinalidade da coleção diatônica e A = cardinalidade do acorde.

Uma outra importante restrição deve ser colocada para os acordes. A cardinalidade dos acordes deve ser um número inteiro já que não se pode ter um acorde com três notas e meia, por exemplo. Portanto, A = 2, e inteiro, no qual A = cardinalidade do acorde.

Outras analogias com o habitual SIT de 12 divisões cuja cardinalidade da escala cromática (de agora em diante, C) é igual a 12 e da escala diatônica D = 7 fornece o seguinte: $C = 2D - 2$, e $C = 2D - 1$, no qual C = cardinalidade da coleção cromática. Por substituição, obtém-se também: $C = 6(A - 1)$, e $C = 6(A - 5)$. Aplicando-se sistematicamente as formulações anteriores, e tendo-se somente a cardinalidade dos acordes como restrições para o sistema, pode-se construir uma tabela como a seguinte:

A	D	C
2	4	6, 7
3	7	12, 13
4	10	18, 19
5	13	24, 25
6	16	30, 31
7	19	36, 37

e assim por diante.

Agora, pode-se juntar os conceitos delineados acima de acordes, coleções diatônicas e cromáticas com o conceito de escala profunda para construir-se um sistema harmonicamente funcional em um SIT diferente do habitual sistema de 12 divisões.

Pode-se iniciar com a escolha do acorde básico de, por exemplo, 4 notas. Portanto, para A = 4, $D = 3(4) - 2$. Então D = 10.

Com uma coleção diatônica de 10 notas ($D = 10$) tem-se dois valores possíveis para a coleção cromática, ou seja, $C = 2(10) - 2$, ou $C = 2(10) - 1$. Então $C = 18$ ou $C = 19$.

Partindo-se das definições e propriedades associadas as escalas profundas pode-se examinar estes dois sistemas, ou seja, com $C = 18$ e $C = 19$. Deve-se encontrar escalas profundas dentro destes espaços cromáticos pois já foi verificado anteriormente como estas escalas se comportam em relação a hierarquização da transposição de alturas e sua importância na escala maior.

Para $C = 18$, existem escalas profundas contendo exatamente $(C/2)$ ou $(C/2) + 1$ notas, ou seja, escalas profundas com 9 ou 10 notas. Do mesmo modo, para $C = 19$ existem os mesmos valores, ou seja, escalas profundas de 9 ou 10 notas.

Retornando as restrições anteriores de $A = 4$, rejeita-se a possibilidade de escalas profundas de 9 notas já que a tabela acima mostra que é necessário uma coleção diatônica de 10 notas. Portanto, verifica-se apenas as escalas profundas de 10 notas.

Para $C = 19$, existem escalas profundas que podem ser geradas através de qualquer intervalo primo com 19. Então, neste caso, uma escala profunda pode ser gerada através de qualquer intervalo do sistema. Uma tabulação completa das escalas profundas, inclusive as de 9 notas, do SIT de 19 divisões, mostrando as escalas geradas através de cada intervalo primo com 19 e seus respectivos vetores intervalares é mostrada abaixo:

Gerador	Escala Profunda	Vetor Intervalar
1	0 1 2 3 4 5 6 7 8 (9)	[876543210]
2	0 2 4 6 8 10 12 14 16 (18)	[081726354]
3	0 2 3 5 6 (8) 9 12 15 18	[328417506]
4	0 1 4 5 8 9 12 13 16 (17)	[405831672]
5	0 1 2 5 6 (7) 10 11 15 16	[512684037]
6	0 4 5 6 10 11 12 (16) 17 18	[630258741]
7	0 2 4 (6) 7 9 11 14 16 18	[164370825]
8	0 2 5 7 8 10 13 (15) 16 18	[247065183]
9	0 (5) 6 7 8 9 15 16 17 18	[753102468]

Utilizando-se todas as escalas profundas listadas acima, é possível construir-se SRs. No próximo passo, define-se como as notas das escalas profundas devem ser distribuídas para formar-se os acordes primários (não tríades, neste caso, mas sim tétrades!) definidos na primeira parte deste trabalho.

Analogamente ao método sugerido por Lewin, estrutura-se a escala diatônica/profunda da seguinte maneira, uma *trina*:

subdominante dominante
 tônica

Seguindo Lewin, deve-se estabelecer um intervalo que irá determinar as extremidades dos acordes. Notou-se anteriormente que na escala maior este intervalo era exatamente o gerador daquela coleção e, portanto, era encontrado como a maior entrada em seu vetor intervalar. O mesmo ocorreu examinando-se o heptacorde cromático. Portanto, deve-se usar como intervalo de dominante (d, acima), o gerador das escalas profundas. Por esta razão, de agora em diante, este intervalo será denominado g = intervalo gerador.

Finalmente, estabelece-se os intervalos intermediários. Não se pode definir apenas um único intervalo mediante (m) pois em alguns casos existem mais do que um intervalo intermediário. Já que os casos presentes são de escalas geradas, os intervalos intermediários serão sempre relacionados ao intervalo gerador, ou seja, eles serão sempre gerados. Portanto, definem-se os intervalos medianes da seguinte forma: $m = + 4g \pmod{C}$, ou $m = - 4g \pmod{C}$. Finalizando o presente exemplo de como se estrutura o SR, utiliza-se duas escalas profundas de SIT com 19 divisões da oitava.

Primeiro, a escala profunda 0 2 5 7 8 10 13 (15) 16 18, cujo gerador é $g = 8$, e que apresenta o seguinte vetor intervalar [247065183]. Estruturando-se este SR obtém-se a seguinte configuração:

(0	18	13	(8)	7	2	(16)	15	10	5)
	subdominante					dominante			
				tônica					

Pode-se verificar que todos os três acordes apresentam a mesma configuração, ou seja, suas estruturas intervalares são idênticas $\langle -1 -5 -5 \rangle$. O intervalo mediante $-e$ é igual a 13 (ou $- 6 \pmod{19}$): ...12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, (0),... ou $- 6, - 5, - 4, - 3, - 2, - 1, 0$. Por exemplo, o acorde (0 18 13 8) apresenta a sequência intervalar $\langle - 1, - 5, - 5 \rangle$. Uma generalização mais profunda demonstra que todos os três acordes apresentam formas inversionais que podem ser equacionadas com os acordes secundários propostos por Lewin.

Como um último exemplo, toma-se a escala profunda 0 1 2 3 4 5 6 7 8 (9), cujo gerador é $g = 1$, e que apresenta o seguinte vetor intervalar [876543210]. Estruturando-se este SR obtém-se a seguinte configuração:

(0	7	4	(1)	8	5	(2)	9	6	3)
	subdominante					dominante			
				tônica					

Pode-se verificar as estruturas intervalares e notar que todos os acordes são idênticos: por exemplo, (0 7 4 1) apresenta a sequência intervalar $\langle - 12, - 3, -3 \rangle$. E também que o intervalo mediante, cujo $m = - 4 \pmod{19}$, é igual a $- 4$. De fato, ...12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, (0),... ou $- 4, - 3, - 2, - 1, 0$.

Conclusão

Os recursos combinatórios para um sistema harmonicamente funcional seguindo a concepção de Hugo Riemann estão disponíveis e podem ser estruturados. Um próximo passo, e com certeza o mais difícil, é dar vida a este sistema e escutá-lo em seus próprios méritos. Obviamente seria difícil julgá-lo em comparação com mais de trezentos anos de música harmonicamente funcional.

Referências Bibliográficas

- GAMER, C. "Some Combinational Resources of Equal-Tempered Systems". *The Journal of Music Theory* 11/1 (1967).
- LEWIN, D. "A Formal Theory of Generalized Functions". *The Journal of Music Theory* 26/1 (1982).

Música e Representação nas Cerimônias de Morte: Perspectivas para uma abordagem da música religiosa em Minas Gerais nos séc. XVIII e XIX

Rodrigo Teodoro de Paula
Escola de Música - UFMG
E-mail: rodrigoteodoro@yahoo.com.br

Sumário: Ao fazer um levantamento sobre as partituras manuscritas, restauradas, microfilmadas e editadas, contidas no acervo do Laboratório de Musicologia da Escola de Música da UFMG, no Acervo Curt Lange¹ e no Catálogo de manuscritos musicais presente no acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos², deparei-me com uma interessante estatística: a freqüente ocorrência de peças compostas por compositores brasileiros dos séc. XVIII e XIX, para cerimônias fúnebres, como parte das festas coloniais dentro do pensamento católico português. A partir do trabalho de restauro de algumas dessas peças, surgiu a necessidade de identificar e reconstituir o contexto histórico onde eram realizadas as festas fúnebres e investigar como a música, sobretudo em Minas Gerais, atuou funcionalmente nessas cerimônias, que reuniam dor, luxo, diversão e diferentes maneiras de relacionamento com a morte.

Palavras-Chave: música - musicologia - restauro - morte - Minas Gerais

Rituais Fúnebres

Fundamentado na religiosidade e na necessidade de ostentar esse sentimento, o homem da colônia manifestava não só o valor de sua crença, mas também a carência por acontecimentos sociais, transformando estas “festas” em verdadeiros espetáculos ornamentados com toda pompa e simbolismos, equiparados a hierarquia social do defunto e associadas a duas situações antagônicas: a distração da dor da perda e o convite para o consolo da mesma.

Louis Marin define “festa” como: “...um processo coletivo que simultaneamente manipula o espaço por meio de certos movimentos em um certo tempo e produz seu espaço específico segundo regras e normas determinadas que ordenam esses movimentos e esse tempo valorizando-os. Pode-se dizer o mesmo do tempo: o desfile, o cortejo ou a procissão, ordenando-se no tempo cronológico, estruturam-no segundo a temporalidade

¹ Acervo Curt Lange. Localizado na Biblioteca Universitária da UFMG.

² Acervo organizado pelo prof. Márcio Miranda - UEMG

que lhes é própria e por isso mesmo produzem um tempo específico que simultaneamente interrompe o tempo cronológico e em certa medida o completa ou o funda.”¹, isto é, segundo a definição de Marin, as “festas de morte”, seguindo a tradição portuguesa, são manifestadas por um coletivo que é representado por diversos grupos com os quais o morto estava ligado direta ou indiretamente (parentes, irmandades, amigos etc) além de parte da população local que viam nesta cerimônia um momento para integração numa sociedade de imitações. O tempo constituía desde o funeral, passando pela procissão, pela missa e indo até ao enterro propriamente dito. A primeira manifestação sonora nestas cerimônias são dadas pelos dobres de sinos que, de maneira codificada, anunciam a morte de um “irmão” dando informações sobre o indivíduo, como a posição que ele ocupava na sociedade, se fazia parte do clero, da nobreza ou se era um membro da irmandade. Para a realização desses festejos, obedecendo “regras e normas” bem definidas, havia um número de figurantes envolvidos (carpideiras, alfaiates, músicos etc...) que, profissionalmente, atuavam nesta que aqui denomino “indústria da morte”. Podemos constatar nos livros de receitas e despesas das irmandades, por exemplo, a contratação de regentes, instrumentistas e cantores para a celebração de missas encomendadas que eram essenciais para a salvação da alma e garantia uma “boa morte” ao irmão defunto. “Sobre isso escreveu João José Reis “...Havia os que partiam sem pedir qualquer providência específica quanto ao cortejo fúnebre, a mortalha e a sepultura, e até sem apelar para intercessores celestes, mas raramente omitiam suas missas fúnebres”². Os ritos fúnebres não eram realizados apenas nas cerimônias de corpo presente. As maiores pompas destes espetáculos eram realizadas também para celebrar, na colônia, a morte de personalidades da corte portuguesa como está registrado no “Monumento do Agradecimento Tributo da Veneração, Obelisco Funeral do Obséquio, Relação Fiel das Reais Exéquias, que à Defunta Majestade do Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor D. João V dedicou o doutor Matias Antônio Salgado”, (celebradas em São João d’el-Rei, e publicadas em 1751.)³. Há relatos sobre a suntuosidade e o luxo opressor utilizados, à maneira barroca, para celebrar as exéquias de D. João V, que mesmo ausente, impunha seu poder pela distância hierárquica entre o “corpo imaginário” e seus súditos coloniais. A música acompanhava todo este aparato: “...a música contou com

¹ Marin, Louis (1994). “Manifestation, cortège, défilé, procession”. In De la représentation. Paris. Seuil/Gallimard, p. 48. apud Hansen, João Adolfo. “A Categoria representação nas festas coloniais dos séc XVII e XVIII”. Boletim do instituto de história da arte do MASP. Ano I, número I, janeiro - abril 1997.

² Reis, João José (1999) A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. Companhia das Letras. Pg.: 209

³ in Castello, José Aderaldo (1986). “O Movimento Academicista”. A Literatura no Brasil, vol. II, EDUFF. Pg.: 173.

um coro de 180 sacerdotes...também em outras igrejas paroquiais se construíram Túmulos magníficos, Música excelente e Panegyricos¹ elegantes.”² Para a morte destas “ilustres figuras”, além de toda esta pompa, eram escritos textos em prosa ou verso narrando a “honrosa” vida que o morto levava e de como fora realizado as suas magníficas exéquias: “Suposto, pois , que o meu rei e senhor D. João se me não quer representar morto, senão vivo, préguem-me outros as exéquias de defunto, que eu não quero nem posso. O que farei hoje será uma narração panegyrica das reaes acções de sua vida...”³

As Missas, Ofícios e Procissões - Há uma variação no que se refere às intenções das missas que podia ser desde “missa para os irmãos defuntos” à “missa para as almas no purgatório”. Este ritual era diferente dos chamados “Ofícios”, que se realizavam mais solenes e opulentos, sendo em consequência disso, também mais despendiosos o que contribui para a sua decadência em meados dos setecentos. Mas não necessariamente só o morto identificado gozava destes privilégios, pois era reservada às segundas-feiras para a celebração de missas em intenção das almas vivas⁴, anônimas, aflitas e/ou santas, pelas irmandades de São Miguel e Almas. Estas irmandades se responsabilizavam, com recursos adquiridos por “esmolas” pedidas por seus irmãos de mesa, a celebrar missas aos fiéis defuntos desamparados, o que garantia que estas almas não vagassem tanto tempo no purgatório (local tão temido pelos religiosos católicos desta época). Em outras irmandades, era estabelecido outro dia, para a celebração de missas em intenção aos “irmãos vivos e defuntos”.

Missa de Réquiem (missa pelos finados) - Também chamada de “Missa pelos mortos”, é realizada no dia dois de novembro, em intenção aos “irmãos que passaram desta vida para a eternidade”, pela manhã (os outros ritos eram realizados no decorrer do dia) em jejum, podendo ser celebrado até três missas (cada uma com um sacerdote específico). Podia ser celebrada no dia da morte, no terceiro, no sétimo (chamado na época de “oitavário dos fiéis defuntos”), no trigésimo e no aniversário. Em dias comuns ou em festas menos significativas estas missas eram chamadas de “Quotidianas”. Eram constituídas de dois segmentos caracterizados pela: I - Fé na ressurreição da carne (Intróito, Epístola, Gradual, Evangelho e Prefácio); II - no zelo pelas

¹ Panegírico: discurso elogioso em louvor ao morto

² Reis, João José (1999). A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. Companhia das letras. Pg.: 164.

³ Vieira, Padre Antonio. Sermão das Exéquias Dél-Rei D. João IV o animoso, o invicto Pai da Pátria, de immortal memoria. Obras Completas do Padre Antonio Vieira (1951) Sermões. Vol.: XV. Lello & Irmão – Editores. Porto. Pg. 308

⁴ “almas vivas” eram chamados os irmãos desaparecidos cuja notícia de sua morte era desconhecida.

almas, pela libertação de suas penas (Oração, Trato, Sequência e Ofertório)¹. O texto em latim², era estruturado na seguinte ordem: **Introitus**: Requiem aeternam, Kyrie, **Epístola**, **Graduale**, **Tractus**, **Sequentia**: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare (Piu Jesu), Confuntatis, Lacrimosa, **Evangelium**, **Offertorium**, **Sanctus**, **Benedictus**, **Agnus Dei** (no final, ao invés do celebrante dizer Miserere nobis, diz-se: Dona eis requiem), **Secreta**, **Communio**: Lux aeterna, e **Postcommunio**. Omite-se o Glória Patri, o Glória in excelsis, o Aleluia e o Credo, por se tratar de leituras alegres, contraditórias ao lúgubre do momento. No final da missa, em alguns lugares, é comum rezar o responsório líbera-me ou o salmo 129 “de profúndis”.

Os Ofícios - Denomina-se ofício, do latim “officium” - dever, homenagem – a um conjunto de orações, leitura e cantos baseados em passagens da Sagrada Escritura obedecendo à uma temática religiosa. O ofício manifesta louvor a Deus, súplica por perdão e misericórdia e a confiança na redenção divina.³ As representações que constituem a cerimônia de morte nos ofícios são muito mais complexas, luxuosas e caras, relativa ao poder aquisitivo e ou prestígio social do defunto, seguindo a tradição barroca da metrópole cristã portuguesa. A música encomendada para essa solenidade acompanhava, também, a hierarquia social do morto e era uma das partes que aumentava em relevância os custos do ritual juntamente com os sermões, tanto que em 1732 e 1737, as irmandades de São Miguel e Almas em Vila Rica (Ouro Preto) e em Camargos, instituem que não houvesse nem música nem sermão no oitavário dos defuntos. A funcionalidade da música nestes rituais, era de responsabilidade de compositores contratados geralmente através de concorrência para compor e executar música adequada à situação. Como exemplo da participação musical em solenidades fúnebres, temos a cerimônia pelas Exéquias do rei Consorte D. Pedro III, em 1797 realizadas em Vila Rica. Houve concorrência pela execução da música para a cerimônia, arrematada pelo compositor Inácio Parreira Neves com seu grupo que consistia, pela importância da solenidade em quatro coros, e instrumental formado por 4 rabecões, 3 cravos e 2 fagotes⁴. Nesse caso o ritual é de corpo ausente, mas

¹ Missal Quotidiano (1958). Editado e impresso na tipografia Beneditina LTDA, Salvador.

² O uso do latim na capitania, era utilizado não só nas missas e nos eventos religiosos, que eram muitos durante todo o ano, como na prática dos sermoneiros, que o utilizava como citação, antes de traduzi-la para o português e fazer seu comentário a respeito da passagem citada. Diante desta intensidade de eventos religiosos o morador da capitania tinha uma certa compreensão, divulgando versões mais eruditas ou mais populares da língua. “Mineiro sabe duas coisas bem: solfejo e latim” cf. LANGE, Curt. A época colonial, cap. III “A Música Barroca” tomo I, II vol.

³ Campos, Adalgisa Arantes (1994). A Terceira Devoção do Setecentos Mineiro: O Culto a São Miguel e Almas. Tese de doutorado apresentada no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

⁴ Oliveira, Tarquinio J. B. de. A Música Oficial em Vila Rica. Arquivo Pública Mineiro.

Debret, relata no Monumento Funerário em que estão encerrados os restos da 1ª Imperatriz do Brasil -Leopoldina José Carolina Luiza - a manifestação da opulência musical dedicada ao evento: "...A igreja fora ornamentada com magníficas tapeçarias. Uma orquestra imponente se erguia junto ao muro lateral da direita...Após essa formalidade¹, o clero da irmandade canta ofícios dos mortos que se chamam recomendação...Neste momento então todos os efeitos da música contribuem em seu conjunto para a suntuosidade dos cânticos religiosos que continuam enquanto a nobreza transporta o corpo pela porta lateral da grade claustral."²

Os ofícios fúnebres musicais são compostos de nove responsórios com textos agrupados do *Officium Defunctorum* e as *Matinas de Exéquias*, alternados com a leitura de lições em gregoriano obedecendo uma estrutura semelhante a das Matinas. Geralmente o *Memento* (IV responsório) e o *Liberame* (IX responsório), funcionam como partes independentes do ofício nas encomendações, assim como outros responsórios, executados nas casas antes da partida para a procissão.

As Procissões - Cada devoto nas procissões, assim como nos ofícios de mortos, tem por intenção louvar a Deus, pedindo sua misericórdia ao mesmo tempo que ora e celebra a elevação espiritual do "irmão defunto" e prepara a sua própria, abstendo-se dos pecados. Definindo então procissão: "...he huma oração publica feita a Deos por hum commum ajuntamento de fiéis disposto com certa ordem, que vai de hum lugar sagrado ao outro lugar sagrado; e he tão antigo o uso dellas na igreja Catholica, que alguns Auctores attribuem sua origem ao tempo dos Apostolos"³. Havia então variados tipos de procissão: a chamada "**procissão de defuntos**", realizada às segundas-feiras (verificando exceções aos domingos, exceto na Páscoa, Pentecostes e Trindade) pelas irmandades de São Miguel e Almas que resolveu, por contenção de gastos, extingui-la em 1810 ficando a data em dias variados, a "**procissão de enterro**" (que celebra a morte de Cristo) realizada na semana santa, a "**procissão dos ossos**" (que trasladava os despojos dos fiéis mortos, executados por crimes graves) realizada no oitavário de finados pelas irmandades de Misericórdia⁴ e o cortejo realizado no dia da morte. Sobre a

¹ Momento em que é entregue os documentos de óbito a abadessa do convento.

² Debret, Jean Baptiste (1949). Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. 2a edição. Tomo II. Pgs.: 238, 239 Livraria Martins editora.

³ *Constituições Primeiras...* op. cit. Nota nº 1, livro III, XIII § 488. apud Campos, Adalgisa Arantes (1994). *A Terceira Devoção do Setecentos Mineiro: O Culto a São Miguel e Almas*. Tese de doutorado apresentada no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

⁴ As irmandades de Misericórdia auxiliavam os fiéis desafortunados dando-lhes, quando era o caso, uma sepultura atuando de forma mais direta com o "irmão", diferente, mas muito semelhante

música presente em cerimônias fúnebres na Bahia no séc. XIX por exemplo, escreveu João José Reis: “ *Alguns pediam, além de padres, pobres e irmãos, o acompanhamento de músicos, que formavam pequenas e grandes orquestras. Eles tocavam mementos à saída do funeral de casa (na encomendação), e seguiam silenciosos o cortejo carregando seus instrumentos em uma das mãos e uma vela ou tocha na outra. Durante a missa de corpo presente, voltavam a tocar, freqüentemente aumentados em número, agora incluindo organista e coro. São inúmeros os recibos passados “pela música em casa e na igreja...”*”¹.

Os negros escravos, não deixavam, apesar da desconfiança dos brancos por revoltas, de celebrar a morte de seus “irmãos”, a maneira africana. Existia também o cortejo que era acompanhado por instrumentos típicos, canções africanas, palmas, danças e às vezes até acrobacias, como relatos da comemoração da morte de um príncipe “anjinho negro” na Bahia, tudo feito com tanta intensidade que assustavam alguns e fascinava outros.

Encomendação para anjinhos - Ao contrário dos outros funerais, a cerimônia para crianças defuntas, geralmente até 1 ano de idade, tinha um caráter mais alegre, pois, para consolo dos pais, acreditava-se que estas crianças se transformariam em anjos. Oracy Nogueira relata os recursos para aliviar a partida de um “anjinho” como caixões brancos, cor-de-rosa ou azuis, contrastando com os pretos e roxos utilizados pelos adultos, na tentativa de amenizar o trauma². A música executada nesta ocasião tinha como texto o salmo Laudate Pueri, que dava um caráter menos melancólico e mais conformador.

Concluindo os resultados obtidos até o momento da pesquisa, observo o quanto é importante compreender o contexto onde está inserido as peças religiosas, na tentativa de recuperar, registrar e preservar parte da tradição musical praticada sobretudo em Minas Gerais, contribuindo para o enriquecimento do nosso patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas

REIS, João José (1999). *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Companhia das letras. Pgs.: 153,154.

NOGUEIRA, Oracy (1983). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. n° 14 “Morte e faixa etária – os anjinhos”. HUCITEC. São Paulo.

a irmandade de São Miguel e Almas, que celebravam missas para as “almas em geral do purgatório”.

¹ Reis, João José (1999). *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Companhia das letras. Pgs.: 153,154.

² NOGUEIRA, Oracy. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. n° 14 “Morte e faixa etária – os anjinhos”. HUCITEC. São Paulo. 1983.

- OLIVEIRA, Tarquinio J. B. de. A Música Oficial em Vila Rica. Arquivo Pública Mineiro.
- DEBRET, Jean Baptiste (1949). Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. 2ª edição. Tomo II. Pgs.: 238, 239. Livraria Martins editora.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes (1994). A Terceira Devoção do Setecentos Mineiro: O Culto a São Miguel e Almas. Tese de doutorado apresentada no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MISSAL QUOTIDIANO*(1958). Editado e impresso na tipografia Beneditina LTDA, Salvador.
- CASTELLO, José Aderaldo (1986). “O Movimento Academicista”. A Literatura no Brasil, vol. II, EDUFF. Pg. 173.
- VIEIRA, Padre Antonio. Sermão das Exéquias Dêl-Rei D. João IV o animoso, o invicto Pai da Pátria, de immortal memoria. Obras Completas do Padre Antonio Vieira (1951). Sermões. Vol.: XV. Lello & Irmão – Editores. Porto.
- HANSEN, João Adolfo (1997). “A Categoria representação nas festas coloniais dos séc XVII e XVIII”. Boletim do instituto de história da arte do MASP. Ano I, número I, janeiro - abril 1997.

Idéias sobre a Improvisação: “Composição e interpretação em propostas interativas”

Rogério Luiz Moraes Costa

USP – FASM

E-mail: Rogercos@usp.br / roger1luiz@aol.com

Sumário: Queremos neste trabalho refletir a respeito das diversas formas através das quais se pode propor – através da improvisação - uma interação fecunda entre a interpretação e a composição num contexto em que se busca soluções para uma prática musical contemporânea consistente. Partimos de **uma profunda experiência pessoal prática e reflexiva** e buscamos referências em análises sobre o papel do intérprete nas várias manifestações musicais através da história e nas diferentes culturas. Procuramos deste modo enfatizar entre outros fatos, a importância do “engajamento corporal” do intérprete.

Palavras-Chave: composição, interpretação, improvisação, gesto, premeditação

Introdução

A percepção e a elaboração dos elementos da música no corpo daquele que a prática é um fator muitas vezes negligenciado nas análises que não levam em conta que a música só se dá de fato através desta mediação. Poderíamos aqui citar o texto de Sílvio Ferraz :

Para se estudar o dinamismo musical é necessário uma análise para além do enunciado musical, vendo-o não como um objeto isolado, mas como fruto do contato entre a sua realização acústica e seu receptor, seja este alguém que cante, componha, dance ou simplesmente ouça. Este contato designaremos aqui por fazer musical. (Ferraz,1994: 18)

É necessário que se reconheça o papel do intérprete como aquele que concretiza um projeto do compositor sempre de maneira particular (que será determinada por uma história pessoal e por um contexto cultural e histórico específicos: enfim pelos diversos sistemas que se entrelaçam e compõem o ambiente particular deste intérprete). Assim, uma obra qualquer sempre estará “contaminada” pelas inúmeras possibilidades de realização que pode lhe dar o intérprete. Enquanto a música é potência viva de realização é impossível que o compositor tenha controle absoluto sobre qual será o resultado das instruções que ele passa ao intérprete através da partitura. Esta, nada mais é que uma representação mais ou menos limitada e que, já em seu

modo de organização, revela omissões e escolhas (culturais e pessoais). Assim, num certo sentido, *exercer* a linguagem musical (num paralelo com a linguagem verbal: dizer algo, expressar idéias musicais) é estar por dentro do processo em sua concretização. Assim, ao compositor, é desejável – do ponto de vista da experiência concreta – que ele seja, também, um intérprete, que tenha o intérprete em mente ou que ao menos tenha passado por este tipo de vivência de maneira consistente.

Há certas sensações e vivências musicais que só se apreendem através da prática musical. É um dos modos pelo qual se desenvolve um *pensamento musical*. Por isto uma prática musical de improvisação como a que desenvolvem os músicos de jazz pode parecer, num primeiro momento, destituída de interesse do ponto de vista de quem está fora dela, mas adquire um profundo *significado*¹ musical na perspectiva daquele que está no interior dela. É quando se estabelecem verdadeiros **diálogos musicais**. É quando não há discurso analítico (verbal) capaz de traduzir este “exercício” expressivo.

Acreditamos que a improvisação é, em suas diversas e variadas formas, um “lugar” privilegiado, para que o músico (compositor, intérprete ou intérprete-compositor) tenha uma vivência profunda com a linguagem musical. É quando o gesto² e a premeditação estabelecem um fino equilíbrio que por vezes possibilita o surgimento do “novo”. Este mesmo equilíbrio pode se traduzir entre a redundância e a informação, entre a regra a transgressão a ela, entre a tradição e a “evolução”, entre o coletivo e o subjetivo e, enfim, entre o social e o individual.

¹ O conceito de significado aplicado à música foi desenvolvido por Willy Corrêa de Oliveira por exemplo no seguinte texto: “O índice, estabelecendo uma contigüidade de fato, abeira-se sumamente da complexidade do signo musical. Por mais inconcebível que possa parecer, estamos nos referindo ao acontecimento musical como significante! Mesmo conscientes de que a música não é senão um projeto que só se realiza em decorrência da execução. Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, que as movimentam, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado. (por outro lado, o significado, que é passível de análise através de palavras, só é musicalmente significativo - expressivo – quando uma execução lhe possibilita uma realidade a ser captada pelo ouvido).”

OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Beethoven proprietário de um cérebro*, Ed. Perspectiva, São Paulo, SP, 1979, p.50.

² O termo gesto é utilizado aqui com um sentido que é de certa forma emprestado de seu sentido genérico, corporal. Do Aurélio: “movimento do corpo...ou para exprimir idéias ou sentimentos...” ou mais a frente, “ação, ato”. Como a maioria dos termos usados na análise do acontecimento musical, carrega aqui, certa imprecisão proveniente deste empréstimo. Pode-se pensar aqui no sentido do movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente revestida de significado. Trata-se também do seu caráter, muitas vezes espontâneo, instantâneo, intuitivo e pontual que caracteriza, neste contexto a atuação do intérprete. Assim, aqui, o uso do termo se contrapõe, na análise musical, a uma intervenção mais premeditada e estruturada própria do ato do compositor.

Dentro desta perspectiva pretende-se traçar, com base na nossa dissertação de mestrado “A Construção da Improvisação: composição e a interpretação em propostas interativas”, um breve panorama dos procedimentos e propostas que podem ser inseridos em uma composição a fim de que o intérprete se some ao processo musical enriquecendo-o.

Inventário dos procedimentos de improvisação

Propomos identificar três tipos de “ambiente” em que se dá a improvisação:

A improvisação no âmbito de sistemas/linguagens socialmente constituídos

É aquela que se dá no contexto de sistemas musicais que se constituíram socialmente enquanto linguagem¹.

- do ponto de vista do intérprete:

É a expressão do intérprete num contexto de um espaço “ritualístico”, verdadeira metáfora da relação indivíduo-sociedade. É a “fala” expressiva carregada da “dicção” pessoal. Não é estruturadora, composicional, não está preocupada em gerar “objetos” artísticos, obras duradouras. Como diz Berio, pode-se pensar num momento em que “a improvisação seja a manifestação de um impulso elementar libertador que é o desejo de separar, por assim dizer, a **expressão** da forma.” É o “gesto” expressivo, é a afirmação do intérprete como um formulador de discurso. Este não é o discurso que se cristaliza na escrita. Ele tem um sentido efêmero mas afirmativo. Não se preocupa com a originalidade. Manifesta uma **necessidade** e uma **possibilidade** de participação do indivíduo intérprete (ou instrumentista/músico) numa espécie de celebração coletiva comunitária que evoca claramente outras formas de inter-relacionamento social não baseado no discurso puramente verbal com função referencial (no sentido estabelecido por R. Jakobson). Neste aspecto tem claramente um sentido libertador² na medida em que é incluyente, provê o indivíduo de uma possibilidade de atuação no meio. Por outro lado, este tipo de improvisação só se dá, ancorada num sistema “linguístico”³ socialmente constituído que delinea para os participantes os elementos de articulação desta linguagem: unidades paradigmáticas, sintaxe,

¹ Ver nota p. 467.

² No sentido estabelecido por Paulo Freire na medida em que pressupõe uma atitude atuante, consciente e participativa do intérprete.

³ No sentido que é estabelecido por Willy Corrêa de Oliveira: “Na música a sintaxe se revela como o mais relevante nível da linguagem”. Opus cit. p. 10.

código, conotações, denotações, etc. Em música isto é verificável com maior ou menor precisão. Por exemplo, no *blues*, os participantes da “celebração” “sabem” (consciente ou intuitivamente) as formas escalares (a escala blues e suas derivações), harmônicas, melódicas e formais (o esquema cíclico de doze compassos rigidamente estruturados em torno das 3 funções tonais principais, os pontos de apoio de frase, os percursos e direções, as funções expressivas de cada trecho, os momentos “tensos” e os de resolução, e mesmo o hibridismo que há entre o sistema tonal e o modalismo herdado das raízes africanas desta manifestação). Além disso, “sabem” as nuances das inflexões melódicas, rítmicas (os sutis jogos de deslocamento de acentuação e de subdivisão), timbrísticas (de articulação e sonoridades específicas dos instrumentos e dos instrumentistas) que os habilitam a participar de maneira adequada da “conversa” coletiva (talvez seja adequado o paralelo com o jogo. Um jogo em que não há necessariamente vencedores. Ou como o jogo das contas de vidro de Hermann Hesse). Na realidade para fazer parte deste “jogo” é necessário, antes de tudo, um convívio prático com a manifestação. A consciência teórica da linguagem é condição que enriquece mas não é suficiente para a participação competente. A música em várias culturas orientais testemunha este fato. Citando o verbete “improvisation” do New Grove temos uma definição abrangente deste tipo de realidade :

Um músico asiático passa muitos anos memorizando e absorvendo modelos tradicionais antes de improvisar e seu produto final pode conter fragmentos compostos anteriormente. A improvisação pode implicar numa liberação de impulsos naturais, sem premeditação; mas este impulso é altamente escolado e guiado por um esquema de desenvolvimento. (Jairazbohy, 1980 : 30)

O mesmo tipo de situação se repete em outras formas de música “popular” e folclórica. O fato destas manifestações nunca (ou quase nunca) serem escritas faz com que elas comportem sempre, em grau maior ou menor (dependendo do tipo de manifestação e do tipo de intérprete) uma decisiva contribuição por parte do intérprete. Podemos pensar, por exemplo, na performance de uma escola de samba em que alguns percussionistas se destacam como solistas. Na verdade todos eles tem certa liberdade de expressão dentro dos limites impostos pelo “idioma”.

- sob o ponto de vista do público

A este tipo de manifestação, **originalmente**, não se aplicaria o conceito contemporâneo de público, uma vez que em celebrações tribais ou comunitárias – que são as raízes deste tipo de manifestação - todos são participantes. Evidentemente que hoje em dia, no mundo ocidental “globalizado” este tipo de manifestação está devidamente incorporado como um produto de consumo no grande mercado cultural ocidental e por isto mesmo devemos pensar na situação do público que hoje “consome” este tipo

de produção. O público que consome, por exemplo o jazz, apresenta geralmente um conhecimento intuitivo dos processos de improvisação ali envolvidos (ornamentação melódica, improvisação sobre uma estrutura harmônica fixa como numa *chaconne*, etc.). A fruição parece estar num nível pouco consciente, mas há um entendimento digamos, “epidérmico”, intuitivo, corporal. O fraseado sinuoso de um improvisador que “brinca” com as expectativas de acentuações e pulsos, as figuras rítmicas e melódicas reiteradas ou não, desenvolvidas como idéias, as simetrias e assimetrias, enfim todos os procedimentos que estabelecem um jogo entre com as expectativas do ouvinte e a performance propriamente dita - o *inesperado* equilibrado pela obediência a certas normas - trazem o ouvinte para uma postura mais ativa, interativa e atenta. O virtuosismo também exerce um importante papel e interage neste jogo. De uma maneira ou de outra pode-se afirmar que o público “iniciado” “**entende**” a música, compartilha (num nível de entendimento inferior) com os músicos o conhecimento da linguagem: seus códigos, seus limites e suas possibilidades de expressão. As rupturas que se deram, especificamente na história do jazz, (que por sinal trazem para esta forma de música uma “evolução” semelhante à da música erudita) são gradativamente assimiladas pelo ouvinte.

Propostas “artificiais” de improvisação

Estas surgiram em meados deste século e podem ser de certo modo resumidas no seguinte texto de Earle Brown:

As palavras, objetos, sons, etc., já são livres antes de qualquer um sequer pensar em usá-las. Elas não podem ser mais livres do que são, mas podem ser liberadas de sua herança cultural – e nós da nossa. A partir daí, nada nos impede de tomarmos consciência de que também somos livres como as palavras, os objetos e os sons. Tudo é, portanto, livre para mover-se em todas as direções, para todas as significações. (Brown, 1971:31)

De certa forma, este tipo de pensamento coloca a improvisação como uma possibilidade de atuação do intérprete descolada de qualquer “sistema” ou “linguagem” previamente estabelecido. A improvisação aí se coloca como uma possibilidade de liberdade absoluta para o músico. Aqui pode-se incluir o pensamento de John Cage, Globokar e outros, cujas propostas se apoiam principalmente na materialidade sonora e em suas múltiplas possibilidades de transformação e relacionamento como ponto de partida para as práticas de improvisação (e não nas linguagens, idiomas e sistemas musicais social e historicamente definidos)¹.

¹ Estes três termos são usados aqui da seguinte maneira : sistema musical é alguma forma específica de estruturação concreta da linguagem como por exemplo o sistema tonal. Os idiomas, por outro lado, se apoiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes mais de um como é

Síntese das duas formas anteriores

O que nos parece uma postura promissora para o momento contemporâneo é pensar na improvisação como uma possibilidade de “ativar” o intérprete, sensibilizando-o a ponto de que ele se torne um cúmplice das propostas de composição. Neste sentido, não é interessante desprezar o seu arsenal de vivências musicais (culturais, sociais e pessoais). Assim não assumiríamos uma postura como a de Globokar que busca evitar por parte dos intérpretes, o uso de “clichês” pessoais (que são “gestos” musicais, em geral inseridos e provenientes da vivência dos intérpretes com sistemas musicais socialmente constituídos). Consideramos estes “clichês”, respostas válidas e por outro lado inevitáveis. O músico contemporâneo está submetido a uma enorme quantidade de informações que somadas à sua vivência e visão pessoal, acabam formando um rico repertório de soluções que carregam a sua marca de intérprete. Aproximamo-nos aqui de conceito de *dicção*¹, conforme formulado por Luis Tatit. Evitaríamos também, a adoção de propostas de improvisação totalmente artificiais baseadas em instruções do tipo: “improvise durante 12 segundos usando a corda sol...”, que não criem condições para um efetivo envolvimento musical e, porque não dizer, “emocional” por parte do intérprete.

A propósito da relação que se estabelece entre estas duas formas de encarar a improvisação no âmbito da chamada “Free Improvisation”, Christian Munthe escreve:

As Derek Bailey, pionner and leading figure of European free improvised music has expressed it: ‘free improvisation is not a kind of music it is a kind of music making’....The most basic element of the musical method of the free improviser is to be found in the attitudes of the latter towards musical traditions, idioms, genres, etc. It has often been pointed out, and rightfully so, that free improvisation cannot amount to a total exclusion of traditional

o caso de certos idiomas da música popular que fazem conviver o tonalismo e o modalismo) e incorporam outras características que lhe dão maior especificidade como por exemplo o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais, etc. É o caso, por exemplo do choro que é um idioma que se utiliza do sistema tonal mas que incorpora outras características próprias de seu “estilo”.

¹ Citamos aqui a página 11 de seu livro, “O Cancionista”: “*Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.*” Com este tipo de formulação Tatit designa, enquanto dicção do cancionista, o conjunto de habilidades específicas, características do trabalho de compor e arranjar, melodia, texto e harmonia, a maneira de cantar, entoar e se posicionar que se configuram enquanto uma marca inconfundível de cada cancionista. Propomos uma aproximação deste conceito aplicado aqui ao desempenho do intérprete.

idioms....The difference between one who is active within the borders of some particular idiom and the free improviser is instead to be found in the way of looking at this idiom....Particular idioms are no longer viewed as prerequisites for the music-making, but rather as tools which in every moment may be used or not (...)in the same way that the starting point of free improvised music contains a refusal to commit to any particular tradition or idiom, it no more favours any experimental or innovative attitude towards music (other than in the trivial sense that nothing is prohibited and the music always is a product of the musician's own and, in practice, always unique choices). (Munthe, 1992 : 12 a 15).

Acreditamos, portanto, que uma postura que busque ser inovadora (por parte de compositores ou grupos, que incorporem propostas de improvisação em suas obras ou atuações) mas que, por outro lado, não despreze o valor das experiências reais, pessoais, culturais e sociais dos intérpretes, tende a conseguir, deste modo, maior “adesão” dos mesmos a estas propostas o que, em princípio, deve resultar num engajamento mais verdadeiro e efetivo. Este fato que já traz em si, ao nosso ver, um valor “ético”, deve, indubitavelmente, criar condições para um fazer musical qualitativamente superior sob o ponto de vista estético.

Referências Bibliográficas

- FERRAZ, Silvio, *Elementos para uma análise do dinamismo musical*, in Cadernos de Estudo 6/7, São Paulo, Atravez, 1994 : 18.
- OLIVEIRA, Willy C. de Oliveira, *Beethoven proprietário de um cérebro*, Ed. Perspectiva, São Paulo, SP, 1979: 50.
- JAIRAZBHOY, Nazir A. – Verbete “Improvisation” do dicionário musical The New Grove Dictionary of music and Musicians, London, Macmillan, 1980 : 30.
- BROWN, Earle, “*Sur le Forme*”, in *Musique en Jeu*. Edition du Seuil, vol 3, 1971, Paris : 31.
- MUNTHE, Christian, *Vad är fri improvisation*, in *Nutida Musik*, n.2, Estocolmo, 1992 :12 a 15.
- JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, 1975.
- FREIRE, Paulo, *Educação como prática da liberdade*, Paz e Terra, São Paulo, 1979.
- TATIT, Luiz, *O Cancionista*, Edusp, São Paulo, 1996

A Experiência do Contemporâneo na Educação Musical Brasileira¹

Rosa Fuks

Conservatório Brasileiro de Música / Centro Universitário Moacyr Sreder Bastos

E-mail: fuks@domain.com.br

Sumário: A nossa escola é uma instituição complexa onde coexistem a tradição e o novo. Há momentos, porém, em que esta convivência assume um tal nível de tensão que, de maneira radical, tenta-se eliminar a tradição voltando-se unicamente para o novo. Esta situação se exacerba em instantes extremos como, por exemplo, este que estamos vivendo com a proximidade do século XXI. A fim de entendermos melhor esta questão, usaremos, como estratégia de análise, um momento da História da Educação Musical Brasileira quando a contemporaneidade foi vivida na sua radicalidade – os anos 20 – cenário do movimento modernista. Instante em que se evidenciou a tensão existente entre a tradição e o novo. Este trabalho refletirá a respeito do ensino musical dos anos 20 e o fará apoiado por alguns documentos que encontramos no arquivo particular do professor Sylvio Salema Garção Ribeiro. Procurará, através destes documentos, desfazer alguns equívocos a respeito da História da nossa Educação Musical. Equívocos que, através dos anos, vêm sendo repetidos e que se relacionam diretamente ao que se convencionou chamar de o início da Educação Musical Brasileira.

Palavras-Chave: Música, Educação, Educação Musical, Professor, História.

Imagens do Passado nos Ajudando a Entender o Presente

Pode-se afirmar que a escola, em sua complexidade, comporta dois vetores que a perpassam e que são paralelos. Um deles é um mecanismo de absorção e reprodução, uma institucionalização do novo. Sempre que a escola se defronta com algum elemento novo ou problematizador, para defender a sua tradição, o absorve e institucionaliza. Contraditoriamente, porém, a escola produz o novo. Este seria o segundo vetor que a instituição comporta. Os dois vetores, em seu paralelismo, oferecem um campo muito rico para a análise. Se, por um lado, a instituição se defende do problematizador, absorvendo-o, por outro, produz idéias e ideais eivados de elementos novos. Este todo, em sua complexidade, é reforçado por um discurso que, voltado prioritariamente para

¹ Este texto é um relatório parcial de uma pesquisa em curso acerca da relação do arquivo Sylvio Salema Garção Ribeiro com o arquivo do SEMA.

a tradição, soa na instituição. A pesquisa, porém, mostra com clareza a existência do problematizador, no interior da escola. De maneira tensa, aí coexistem a tradição e o novo.

No contexto mais amplo, observamos que a tradição e o novo sempre coexistiram no nosso processo cultural. Há instantes, porém, em que esta convivência assume um tal nível de tensão que, de maneira radical, tenta-se eliminar a tradição voltando-se unicamente para o novo. Esta situação se exacerba em momentos extremados como, por exemplo, este que estamos vivendo com a entrada no século XXI – momento de promessas. Nestes instantes instaura-se uma situação muito complexa em que se radicaliza a tensão existente entre o novo e a tradição.

A fim de entendermos melhor esta situação, usaremos, como estratégia de análise, um momento da História da Educação Musical Brasileira quando a contemporaneidade foi vivida na sua radicalidade – os anos 20 – cenário do movimento modernista. Usaremos como recorte uma situação em que se evidencia a relação entre a tradição e o problematizador. Não empreenderemos, aqui, uma análise do modernismo, somente utilizaremos elementos da mentalidade modernista para uma mais completa compreensão da Educação Musical Brasileira que lhe foi contemporânea.

O discurso dos anos 20 propunha mudanças radicais na maneira de se criar e de se fruir as artes e a literatura. Lutava-se, então, por uma ruptura estética que, embasada no nacionalismo, se fortalecia na tecnologia que então se instaurava. Menotti del Picchia, na conferência proferida na segunda noite da Semana de Arte Moderna, afirmou que “aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores” (Teles, 1986). Palavras que exemplificam com felicidade as idéias pelas quais os modernistas lutavam e as mudanças pelas quais toda a sociedade brasileira estaria passando.

Após a Semana de Arte Moderna, os modernistas voltaram-se para a elaboração de duas revistas – Klaxon e Ariel – havendo sido a segunda dirigida por Sá Pereira que, por seu intermédio, expressaria a sua preocupação com um ensino musical realmente eficaz e nacionalista. Esta preocupação atingiria a escola brasileira que, naquele momento, acionaria o seu mecanismo de absorção e institucionalização do novo modernista. A escola da época era cenário e campo de trabalho para intelectuais brasileiros que, em sintonia com a sociedade de então, propunham mudanças. Nos anos 20, a educação brasileira estava dividida em dois grandes grupos: os educadores católicos, que lutavam por uma educação tradicional, e os escolanovistas – vanguarda da educação do País. A nossa escola possuía em seus quadros representantes dos dois grupos. A educação brasileira da época, pois, abrigava idéias tradicionais

e de vanguarda. Tratava-se de um momento de profundas mudanças que iriam atingir o fazer musical das nossas escolas.

Este trabalho refletirá a respeito do ensino musical dos anos 20 e o fará apoiado por alguns documentos que encontramos no arquivo Sylvio Salema Garção Ribeiro – músico e professor que iria representar um importante papel no cenário educacional e musical do País. Procurará, através da análise destes documentos, desfazer alguns equívocos a respeito da História da nossa Educação Musical. Equívocos que vêm sendo repetidos através dos anos e que se relacionam diretamente ao que se convencionou chamar de o início da nossa Educação Musical.

O nosso trabalho de pesquisa utiliza a metodologia histórica através da qual coleta, organiza e analisa documentos em fontes primárias. Esse trabalho vem sendo realizado a aproximadamente quinze anos, desde que iniciamos o nosso compromisso com a História da Educação Musical do País – uma história a ser contada. Podemos observar que ela tem sido narrada de diversas maneiras, mas que é preciso contá-la a partir das implicações que possui com o momento que nos é contemporâneo. Esse é sempre o desafio: reconstruir o passado a partir de inquietações sempre atuais.

Foucault (1987) afirma que o documento não é mais, para a história, uma matéria inerte com a qual ela tentaria reconstruir o passado, mas matéria viva que se relaciona intimamente com o presente. Enfatiza que a relação do passado com o presente constitui a essência da história. Esse método que ele chamou de arqueologia, permite que pequenos fragmentos do passado sejam usados na construção de monumentos que se encontravam perdidos na memória. Essa reconstrução não é imposta pelo passado mas pela sua relação com o presente. Tanto assim que o pretérito já foi narrado inúmeras vezes de diferentes maneiras, o que aponta para a relação da reconstrução histórica com os diferentes momentos que lhe foram contemporâneos.

Em nossa pesquisa, a reconstrução do pretérito tem se feito através desse jogo de quebra-cabeça cujas peças são os fragmentos arqueológicos do passado da Educação Musical Brasileira.

Em 1988, tivemos o primeiro contato com o Arquivo Salema quando propusemos uma primeira organização daqueles documentos que se apresentavam como fragmentos ainda sem seu pleno sentido. O arquivo daquele importante educador musical já esquecido, que era mantido como lembrança saudosa de sua viúva, foi por nós organizado, inicialmente, separando por assunto o material que continha. Havia nele, além de documentos relacionados a Educação Musical, uma grande quantidade de outros que abordavam temas como folclore musical, composição etc. Esses, foram separados por assunto e guardados em pastas. Dedicamo-nos, então, à organização dos que eram diretamente ligados ao ensino da música. Nesses, a

organização foi mais detalhada, separando-os a partir de algumas categorias que naquele momento se impuseram pelo próprio conteúdo do arquivo e também pelos nossos conhecimentos da história da Educação Musical do País.

Daquele momento até os dias atuais importantes mudanças aconteceram. Houve um desenvolvimento da pesquisa que veio se comprometer com a organização e análise dos documentos de outro importante arquivo da história do nosso ensino musical. Tratava-se do Arquivo do SEMA¹, encontrado em 1990 em uma sala do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. O projeto de organização desse segundo arquivo, apoiado pelo CNPq, pelo Conservatório Brasileiro de Música e pela Fundação Biblioteca Nacional, permitiu a criação de um banco de dados que não somente organizou mas permitiu o entrelaçamento dos fatos ligados à Educação Musical Brasileira a partir dos anos 30.

Desta forma enriquecidos, pudemos voltar ao Arquivo Salema dentro de um novo plano de reconstrução do passado do ensino musical brasileiro, utilizando os fragmentos históricos que agora se encaixam ganhando um pleno sentido.

Geralmente, os anos 30 são entendidos como o começo do processo da Educação Musical brasileira. Um momento em que este ensino se organizaria e ganharia forças. Os anos 30, através do Canto Orfeônico e da Iniciação Musical, são vistos como havendo sido o momento histórico em que a sociedade brasileira passaria a se preocupar com a sistematização de um ensino musical voltado para a sua escola.

A pesquisa, porém, demonstra que o interesse pelo ensino musical da escola pública não teria nascido naquela década, mas teria sido gerado no momento da sua criação no País no século XIX, organizado oficialmente para as escolas da Prefeitura do Distrito Federal na década de 20 e se expandido, sem dúvidas, no nível nacional, nos anos 30.

Como pesquisadora cuja preocupação tem sido a de resgatar o maior número possível de dados a respeito da História da nossa Educação Musical, defrontamo-nos, durante uma entrevista que realizamos em 1988, com a informação da existência de um Programa de Música que teria sido elaborado na década de 20. A prof. entrevistada acrescentara, ainda, ter visto esse programa quando trabalhara no SEMA e que ele pertencia ao arquivo particular do prof. Sylvio Salema Garção Ribeiro.

Sempre soubéramos da existência de um Programa de Música, editado em 1934, escrito por Villa-Lobos e pelo SEMA durante o período em

¹ O SEMA foi criado em 1932 como um Serviço de Música e Canto Orfeônico, passando em 1933 a denominar-se Superintendência de Educação Musical e Artística e em 1936, Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação Complementar. Foi fundado com o objetivo de orientar e cuidar do ensino musical das escolas da Prefeitura do Distrito Federal.

que o músico chefiara a instituição. Mas as palavras da professora que entrevistamos e que afirmara haver um outro programa escrito nos anos 20 e que, segundo a mesma, seria o primeiro elaborado no País, levantaram em nós o desejo de encontrá-lo.

Iniciamos a procura do arquivo de Sylvio Salema e descobrimos que o seu filho era professor de Teoria Musical no Conservatório Brasileiro de Música. Fomos ao seu encontro e conseguimos obter, da viúva de Salema, autorização para organizar os documentos deixados pelo músico. Como um dos resultados do trabalho de organização e análise do arquivo do prof. Sylvio Salema, fizemos, em conjunto com a viúva e o filho do músico, uma proposta de doação do arquivo à Biblioteca Nacional efetivada em outubro de 2000. O material do acervo do músico encontra-se na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

Enquanto organizávamos o material do arquivo Salema, localizamos vários exemplares da primeira edição do programa escrito na década de 20, que se encontravam misturados a uma série de documentos e fotografias de grupos de escolares executando instrumentos musicais. Isto aponta para o fato de na época existirem, em nossas escolas, práticas musicais. Encontramos, também, o documento que designava Sylvio Salema Garção Ribeiro para, juntamente com o maestro Francisco Braga – autor do Hino à Bandeira - e D. Eulina de Nazaré – filha do músico Ernesto Nazaré -, integrar a comissão que elaboraria o Programa de Música para os estabelecimentos de ensino da Prefeitura do Distrito Federal.

O fato de ser designada uma comissão para sistematizar um Programa voltado para o ensino musical das escolas da Prefeitura do Distrito Federal mostra-nos que, nos anos 20, já existia, no País, uma preocupação com uma política de Educação Musical. O documento que designou Salema datava de 1929 e era assinado pelo Diretor Geral de Instrução Pública - Fernando de Azevedo.

Encontramos no arquivo uma série de bilhetinhos escritos e enviados pelo maestro Francisco Braga para Salema. Bilhetes que, combinando datas e horários para as reuniões de trabalho da Comissão, atestam que a mesma teria se dedicado à preparação do “Programa de Música dos Estabelecimentos de Ensino do Distrito Federal” publicado em 1930.

A quantidade dos bilhetes (são muitos) e sua natural informalidade merecem ser analisadas. Esses bilhetes, provavelmente, registram o cotidiano de um trabalho coletivo que, naquele momento, não encontrara outra forma de comunicação. Eles comprovam a existência de uma sistematização da Educação Musical realizada nos anos 20. Alguns estão escritos em tom de brincadeira com pequenos trechos da letra do Hino à Bandeira misturados às palavras escritas. Há neles um tom de intimidade que nos faz pensar em

peessoas que trabalharam juntas. Não obstante a sua grande quantidade, os bilhetinhos não foram lidos e jogados fora, ao contrário, foram cuidadosamente guardados. Desta maneira, apesar de haverem sido escritos nos anos 20, estão hoje em bom estado de conservação, guardados no acervo da Biblioteca Nacional. Estes pequenos pedaços de papel, na sua informalidade, representam, portanto, a história..

Cotejando os Programas de Música de 1930 e 1934, observamos que o primeiro se destinava aos Estabelecimentos de Ensino do Distrito Federal e o segundo, às Escolas Elementar e Secundária Técnica, ao Curso de Especialização e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Canto Orfeônico.

Os dois programas preocuparam-se, principalmente, com o ensino vocal da música. Existe, porém, um ponto polêmico: a questão do ensino instrumental. A este respeito encontramos no Arquivo Salema um documento incompleto onde o músico tece algumas considerações sobre esta forma de ensino. Afirma que “o ensino instrumental já existia nas escolas da Prefeitura muito antes do Canto Orfeônico e o maestro Villa-Lobos, no programa publicado em 1934, instituiu, na página 56, verso, o Curso de Música Instrumental”. Salema prossegue em sua argumentação com as seguintes palavras: “devo esclarecer que, por designação do Dr. Fernando de Azevedo, em 1929, (...) organizei, com o maestro Francisco Braga e a Inspetora Escolar Eulina Nazareth, o primeiro Programa de Música para as escolas primárias, secundárias e normal e que o aludido programa já iniciava o Ensino de Música e Canto Orfeônico, o de Folclore Nacional e o Instrumental ” (Documento incompleto).

Em nosso entender, apesar dessa polêmica, os dois programas demonstram a preocupação dos músicos e educadores brasileiros com um efetivo ensino musical em nossas escolas.

Sabe-se que Fernando de Azevedo foi, no Brasil, um dos expoentes do movimento Escola Nova. Sabe-se, também, que os escolanovistas lutavam por modernizar o ensino como um todo. Analisando o programa publicado em 1930, verificamos tratar-se da sistematização do canto coletivo que existia na escola pública brasileira desde a sua criação no século XIX, acrescida de algum estudo instrumental – na década de 20, várias escolas dedicavam-se ao ensino de instrumentos musicais e algumas possuíam bandas . Os escolanovistas, pois, acolhiam em sua proposta uma prática antiga como o canto escolar, que passaria a coexistir com tudo de novo que eles propunham para a educação como um todo. Novamente nos defrontamos com a relação existente na educação brasileira entre o velho e o novo.

Mais tarde, ao lermos o decreto de criação do SEMA (1932), observamos nele as seguintes palavras: “modifica algumas disposições do

decreto n.3.281 de 23 de janeiro de 1928“. Sentimos que a teia que estamos tecendo a respeito da Educação Musical brasileira se amplia e complexifica.

É voz corrente que a criação do SEMA em 1932 ocorrera para que o canto orfeônico, instituído em 1931, realmente soasse em nossas escolas. Isto é narrado como havendo sido o início da sistematização do nosso ensino musical. Ao lermos, porém, no decreto de criação do SEMA, a afirmativa de que a instituição nascera de uma modificação do Decreto de 1928, sentimos ruir as nossas certezas e constatamos que teríamos que desconstruir o que aprendêramos como havendo sido a História para, então, podermos reconstruí-la.

Relemos algumas obras, buscando informações a respeito da década de 20, e encontramos a afirmação de que a partir de 1922 começaram a aparecer reformas estaduais de ensino, anunciando as reformas nacionais que iriam surgir a partir de 1930 (Romanelli, 1987). Observamos que, no Distrito Federal, em 1928, teria ocorrido uma reforma liderada pelo mesmo Fernando de Azevedo. Relacionamos, então, a designação de uma comissão para elaborar um programa para o ensino musical, feita pelo educador, ao contexto dessa reforma, e entendemos que nos anos 20 houve uma clara preocupação com a sistematização do ensino musical no Distrito Federal.

Analisamos todos estes indícios e fomos em busca do decreto de 1928. A nossa hipótese era a de que encontraríamos nele a obrigatoriedade do ensino da música. Se isto se confirmasse, cairia por terra a afirmativa de que somente em 1931, através do canto orfeônico, o ensino da música havia entrado nas escolas por um dispositivo legal.

Partindo do princípio de que a escola brasileira, desde a sua criação, praticara o canto coletivo, podemos afirmar que este fazer musical sempre existira de **fato**. O que estávamos procurando, agora, era a confirmação do seu estado de **direito**.

No Decreto n. 3.281 de 23-01-1928, criado para “organizar o ensino municipal do Distrito Federal”, encontramos a obrigatoriedade do ensino da Música e Canto Coral. A nossa hipótese foi confirmada. O ensino musical foi oficialmente instituído, no Rio de Janeiro, em 1928. O que se deve observar é que o ensino musical tem, aí, a característica de se limitar às escolas da Prefeitura do Distrito Federal. Com as reformas que iriam acontecer nos anos 30, ele passaria a ter um caráter nacional. As reformas dos 30, portanto, não criaram, somente modificaram e ampliaram (caráter nacional), em relação ao ensino musical, o que já existia de direito e de fato.

Nos anos 30 foi criada uma instituição – SEMA - que tornaria viável o conteúdo musical da reforma educacional Francisco Campos. O que se pode observar é que vem persistindo uma continuidade e tradição no fazer musical da escola brasileira. Na década de 20, o ensino musical foi de direito garantido

nas escolas da Prefeitura do Distrito Federal, embora de fato já estivesse presente desde a origem da escola pública brasileira. Nos anos 30, a novidade, que não pode ser recusada, foi a ampliação para o nível nacional do canto orfeônico, embora não se possa compreendê-lo fora da relação que manteve com a tradição.

Concluindo, podemos afirmar que a Educação Musical da escola brasileira pode ser entendida como um complexo onde, nas várias práticas que a compõem e que se reportam a várias épocas, têm coexistido a tradição e o novo.

Referências Bibliográficas

- FOUCAULT, Michel (1987). A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.
- FUKS, Rosa (1991). O Discurso do Silêncio. Rio de Janeiro, Enelivros.
- ROMANELLI, Otaíza de Oliveira (1978). História da Educação no Brasil. Petrópolis, Editora Vozes Ltda.
- TELES, Gilberto Mendonça (1986). Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis, Editora Vozes Ltda..
- WISNICK, José Miguel (1983). O Coro dos Contrários. São Paulo, Livr. Duas Cidades.

Criação de um Acervo Sonoro de Documentos Musicais Indígenas: Inventário e tratamento de registros dispersos

Rosângela Pereira de Tugny & Eduardo Pires Rosse
Escola de Música - UFMG
E-mails: tugny@dedalus.lcc.ufmg.br & rexnfoid@yahoo.com.br

Sumário: O registro de músicas indígenas no Brasil resulta hoje num acervo de grande importância. Diante entretanto da dispersão e indisponibilidade desse acervo, muitas vezes em estado de conservação e tratamento comprometedores, o Laboratório de Etnomusicologia da UFMG propõe um trabalho direcionado à sua sistematização, a partir de um levantamento desses registros, sua catalogação, e da reprodução do material de um número específico deles.

O contato com um importante trabalho dessa natureza, junto ao fundo do pesquisador Desidério Aytai, confirma a importância desse material e dessa ação, suscitando considerações relacionadas à história e à prática da pesquisa em etnomusicologia no Brasil.

Palavras-Chave: Música indígena, registro sonoro, etnomusicologia, Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, Desidério Aytai.

Desde a segunda década do século XX vários registros musicais de diversas etnias indígenas brasileiras vêm sendo realizados por pesquisadores de variadas áreas, durante suas estadias em campo. Essa prática faz com que tenhamos hoje um importante e variado acervo, que consiste ao mesmo tempo em um conjunto de documentos históricos da memória musical de sociedades de tradição oral, e suporte para pesquisas das mais diversas naturezas.

Tais registros encontram-se pouco disponibilizados, sem terem sido objeto de inventários sistemáticos: dispersos por várias regiões, no Brasil e no mundo, na maior parte dos casos ainda não explorados, permanecendo desconhecidos do público e, o que nos parece mais questionável, desconhecidos dos grupos indígenas que produziram os acontecimentos musicais neles contidos. Nota-se ainda que, em muitos museus e instituições em que se encontram registros sonoros indígenas, há dificuldades de conservação física e descrição desse material.

Tendo em vista esta situação, a partir de outubro de 1999 se dá o início das atividades de implementação do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, que possui como uma de suas propostas iniciais a sistematização das

informações sobre tal acervo a partir de um levantamento dos registros, da catalogação e reprodução de um número específico deles. Esse trabalho representa a primeira iniciativa empreendida dentro do quadro acadêmico na Escola de Música da UFMG que busque contemplar o repertório musical indígena. A abordagem desse repertório na perspectiva de reformulação de disciplinas como História da Música, Análise Musical, Composição, Percepção Musical e dentro da própria disciplina de Etnomusicologia ainda se faz problemática pela falta de material sonoro disponível e pelo pouco conhecimento de metodologias apropriadas para a sua análise. Apenas um pouco mais que uma dúzia de discos foram produzidos sobre a totalidade de sociedades indígenas brasileiras (dos quais boa parte se encontra apenas em vinil), a maioria sendo de distribuição reduzida, e dentre os quais uma parcela menor foi produzida no Brasil. Paralelamente às gravações em discos, resta um enorme número de registros em fitas cassetes, fitas de rolo, cilindros de cera, etc, que não foram objeto de catalogação, descrição ou difusão. Alguns museus etnográficos possuem um rico acervo de registros sonoros e fornecem um inventário sumário, como é o caso do Fundo Jesco von Putkamer do IGPA da Universidade Católica de Goiânia e do Fundo Desidério Aytai do Museu Municipal Elisabeth Aytai de Monte Mor. A revisão e complementação destes catálogos, bem como a realização de uma catalogação detalhada de outras coleções, e em especial das coleções de registros realizados por Roquete Pinto desde 1912 e Darcy Ribeiro por volta de 1948 se impõem como metas emergenciais deste trabalho. Desde 1982, quando foi realizada uma discografia analítica e crítica dos ameríndios das baixas terras por Jean Michel Beaudet (BEAUDET: 1982), ao nosso conhecimento, nenhum esforço do mesmo gênero foi empreendido. Ainda que esta discografia não contemple os registros não distribuídos, e após 18 anos já esteja ultrapassada, ela prima pelo interesse das informações críticas que inauguram uma historiografia da gravação de músicas indígenas no Brasil. Acrescente-se que atualmente a gravação e produção de cds representa parte de um projeto maior envolvendo muitas das sociedades indígenas brasileiras, onde a estruturação de escolas indígenas bilingües serve como fio condutor de uma tentativa maior de materialização, representação e legitimação frente à sociedade brasileira, de seus bens culturais¹.

A elaboração de um catálogo como vem sendo proposto neste texto, não pode deixar de lado o estudo crítico e histórico que organizou a *mise en*

¹ Cf. os CDs *Canto das Montanhas* (1999, povos Maxacali, Krenak, Xacriabá) produzido pelo Núcleo de Cultura Indígena (MG) , *Mariri Yawanawa* (2000) produzido pelos índios Yawanawá (Ac), e *Ñande Reko Arandu – Memória Viva Guarani* (1998 Aldeia Rio Silveira, Aldeia Sapucaí, Aldeia Morro da Saudade e Aldeia Guarani Jaexaá Porã) produzido pela Comunidade Solidária – Interlocução São Paulo / Projeto Memória Viva Guarani.

scène das gravações em questão. Em outras palavras, a gravação não consiste no recolhimento mecânico de um acontecimento musical que se encontra do outro lado do microfone – o aparelho servindo como fronteira entre dois mundos: um passivo, produtor de música e outro ativo, seu recolhedor (ou na ordem inversa) – mas é uma situação de criação, atual e histórica. O que se reproduz e se eterniza é sempre algo único, resultante da situação da gravação – onde há relação entre personagens - não podendo corresponder ao documento aspirando à neutralidade científica inquestionável. Não é possível considerar os registros sonoros apenas do ponto de vista do patrimônio ou da memória das comunidades, como sendo estes documentos condicionados ao passado e a um silêncio temporal, mas como fragmentos unitários da contínua recriação, respondendo obviamente à situação produzida pelo gravador. Desta forma, em um determinado momento que sem dúvida correspondeu a um avanço nas pesquisas etnomusicológicas, algumas gravações de campo foram alvo de críticas severas por destacarem os músicos e as realizações musicais de seus contextos ritualísticos, no intuito de se realizar gravações mais didáticas, demonstrativas. Acreditou-se, através dessas críticas, zelar-se por uma cobertura mais condizente com a realidade da situação musical, o registro passando a apresentar sonoridades antes descartadas pela prática da gravação “etnocêntrica”. Por outro lado, conhecemos reflexões que dizem respeito ao aspecto ético inerente da tomada de som *in loco*, com exemplos de algumas sociedades indígenas que reagiram terrivelmente ao ouvir a reprodução íntegra de seus rituais tabus¹.

Como descrever e considerar atualmente um grande número de registros realizados, em circunstâncias históricas variadas, e segundo condicionamentos materiais diversos (e, cabe ressaltar, não apenas por etnomusicólogos, mas lingüistas, antropólogos, missionários, etc)? De que forma o cenário implícito na gravação pode informar sobre a relação criada entre o pesquisador, sertanista, missionário, frente ao músico ou à sociedade indígena, em detrimento da música documentada?

Uma primeira visita ao Museu Municipal Elisabeth Aytai, de Monte Mor², onde se encontram documentos de viagem, livros, manuscritos, e todos

¹ Por volta de 1955 Simone Dreyfus Roche realizou uma esplêndida gravação do ritual do *Kiki* dos índios Kaingang, (*Brésil-Musique Indienne – Vol. I*, Musée de L’Homme, Vogue LD – 15). Esta gravação é identificada por Juracilda Veiga segundo um relato de índios Kaingang da aldeia de Xapecó como o testemunho do último ritual praticado pelos índios desta aldeia antes de uma longa interrupção, até 1976, e acrescenta: “...o ritual gravado foi em seguida apresentado aos rezadores. Contam os Kaingang que, ao ouvir a sua reza gravada, o rezador dos *Kamé*, Pedro Pica-Pau *Kundid*, chorou, queixando-se: *por que vocês fizeram isso?* Alguns contaram a Egon Heck que esse rezador pedia que o matassem porque haviam roubado o seu espírito” (VEIGA 2000: 279).

² Agradecemos à equipe do museu Elisabeth Aytai pela calorosa recepção, tendo disponibilizado todo o material de pesquisa de campo de Desidério Aytai e permitido a reprodução dos arquivos

os registros sonoros de Desidério Aytai, incansável humanista pesquisador, tendo ele realizado uma das primeiras tentativas sistemáticas de estudo e análise das músicas indígenas brasileiras, trouxe à tona numerosas questões desse gênero¹.

Seus registros sonoros constituem aproximadamente 40 fitas cassetes, a partir de gravações realizadas ou recolhidas por ele em companhia de missionários ou outros pesquisadores, entre os índios Bororo, Xetá, Mamaindê, Parecis, Nambikuara, Xavante, Karajá, Krikati e Tiriyo, datados de 1960 a 78. Parte dessas fitas não constitui apenas o material bruto gravado em campo, mas já seleções realizadas por Desidério sobre temas específicos como por exemplo as relações da música durante as fases da vida xavante, ou ainda diferentes texturas da música xavante, etc. Nota-se, nas audições, o intuito descritivo, paciente e minucioso de um compatriota de Béla Bartók: quase todos os trechos musicais são precedidos de explicações de Desidério Aytai, apresentando o músico e narrando a função à qual o canto está associado. Os registros são realizados em situações intimistas, à pedido de D. Aytai. Seus notórios diários de viagem confirmam essa minúcia descritiva: uma série de 8 cadernos, caprichosamente ilustrados com desenhos, colagens de fotos, recortes, notas, recibos, cartões, onde podemos entrever além do interesse em apreender detalhadamente aspectos variados dos sistemas de vida e linguagens dos povos indígenas visitados, a gravidade peculiar das situações de primeiro contato que muitas vezes ele viveu e o pragmatismo característico dos viajantes de sua geração². Uma passagem ilustrativa, presente em um registro datado de 1974, faz-nos ouvir Desidério pedindo a um índio Karajá que cantasse mais alto, a fim de facilitar a posterior transcrição (ressalte-se que a gravação se realizou no sítio onde Desidério morava, em Monte Mor/Campinas). Se as gravações realizadas por D. Aytai são totalmente impregnadas deste aspecto didático, demonstrativo, ritmadas por sua intermediação e controle do tempo musical – início/fim dos cantos - se pode haver aí uma produção – e reprodução - de informações onde as necessidades de relativização do papel do intermediador parecem pouco evidenciadas, por

sonoros. A equipe presente na pesquisa, responsável pelas gravações e a planilha contou com os alunos de graduação: Leonardo Pires Rosse, Eduardo Pires Rosse e a professora Rosângela Pereira de Tugny.

¹ Dentre suas numerosas publicações, destacam-se:

- *O Mundo Sonoro Xavante*. Coleção Museu Paulista. *Emologia* vol 5. São Paulo 1985 USP.

- "O sistema tonal do canto Xavante". *Revista do Museu Paulista* N. S. XXIII: 65-83, SP.

- "O sistema tonal da música Karajá" *Revista do Museu Paulista*, N. S. XXVI: 257-265, SP.

² Desidério Aytai publicou um "Mini-manual para etnomusicólogos" onde, após algumas considerações sobre a utilidade da pesquisa de campo, passa a sugerir detalhes como: roupas apropriadas, o que levar na viagem, tipos de barracas, remédios, marcas de gravadores, formas de mapeamento das gravações, etc. (AYTAI: 1995).

outro lado, seu trabalho, assume expressiva grandeza ao nos interessarmos pela dinâmica de aproximação e contato em que se deram tais gravações. O entendimento de suas gravações deveria se construir à luz de seus relatos, como por exemplo o de uma traumática tentativa de ajudar em um parto, que durou aproximadamente 15 horas, onde apenas pôde salvar a vida da jovem mãe. (Note-se que Desidério conclui esta narrativa criticando o mito que existe entre a sociedade urbana acerca da facilidade natural com a qual o ciclo vital se realiza entre os indígenas.)

A seguir, um pequeno trecho da planilha realizada pela equipe do Laboratório da UFMG durante a reprodução do acervo sonoro de Desidério Aytai. Esta planilha, que se refere apenas a gravações realizadas por Desidério Aytai, não constitui uma descrição detalhada e acabada do material levantado, mas apenas um guia de trabalho provisório para uso de nossa equipe¹. Mesmo assim serve como um bom exemplo do que constitui esse acervo e demonstra a necessidade de se considerar os registros sonoros não como conjuntos de documentos dotados de maior ou menor grau de veracidade/validade científica, mas como símbolos de um processo criativo, onde a personalidade de quem detém o aparato interage com o detentor da fonte musical – neste nosso caso, marcada com eloqüência nas intervenções faladas de Desidério no decorrer das gravações - processo não menos fictício que aqueles produtores de fatos musicais que não adentraram o microfone.

¹ Os comentários e explicações de Desidério Aytai extraídos das gravações não foram transcritos literalmente. Muitos são bastante extensos, algumas vezes ocupando a maior parte da faixa. Foram transcritas as principais informações: nome do cantor, função ou mito associado ao canto, situação. Os títulos em *itálico* foram copiados literalmente das anotações de D. A. Aqueles que são acompanhados por um (?) foram transcritos apenas auditivamente.

DAT	K7	Etnia	Data/ Local	Faixa DAT/ Duração	Títulos e trechos de comentários ditados por D.A. nas gravações ou anotados em suas planilhas originais	Observações da equipe do Laboratório
6	14 lado A	Karajá	14 / 01 / 1978, Aldeia Karajá em Aruanã	18 - 1:30'10"	<i>IBRU</i> (Jandira)	
				19 - 1:32'15"	<i>RATSOHÓ</i> , um canto de ninar (Jandira)	
				20 - 1:33'42"	<i>SII</i> (?) lamento masculino (embora Jandira esteja cantando)	
				21 - 1:34'38"	<i>HII</i> (?) , outro lamento masculino (Jandira)	
				22 - 1:35'50"	<i>HII</i> (Jandira)	
				23 - 1:36'58"	<i>IBRU</i> , lamento feminino. Autora ainda viva, fez o canto pela morte da neta.	
				24 - 1:39'09"	<i>IOBTSE</i> (João, 70 anos, o mais velho da aldeia)	
				25 - 1:40'55"	<i>UAPEHENI</i>	
				26 - 1:41'50"	<i>HABUSEWERIA</i> , um canto para a festa do mel.	
				27 - 1:43'12"	<i>HAKRIRI</i>	
				28 - 1:44'22"	<i>IRANEDODIOREA</i> (Mário)	
				29 - 1:45'52"	<i>LIAREHENI</i> (?) (Mário)	
				30 - 1:48'20"	<i>TXAUHI</i> (Mário)	
				31 - 1:49'40"	Linguagem de assobio (Jandira).	
fim do DAT - 1:50'32"	Exemplificando com a palavra <i>Tiraboré</i>					
7	15 lado A	Xavante	12 / 04 / 1975, Missão Salesania de Sangradouro.	1 - 30"	Explicação de como é o sonho no qual se aprende um novo canto (Paulo).	Há muita explicação de D. A. e os exemplos são bastante curtos
				2 - 15'50"	Canto que cantavam de casa em casa chamando todos para a guerra (Paulo, José e Moisés).	
				3 - 16'50"	Sobre o chocalho.	
				4 - 17'29"	Canto para curar doença. (Paulo)	
				5 - 21'42"	Um canto rejeitado. (Paulo)	
				6 - 24'20"	Canto de guerra contra os civilizados ou outros índios. (Paulo)	
				7 - 25'53"	Canto para a chuva parar (Paulo).	
				8 - 26'52"- 27'31"	Canto para quando chegam de uma caçada sem terem encontrado animais. (Paulo)	
	17 lado A	Xavante	14 / 04 / 1975, Missão Salesania de Sangradouro.	22 - 58'23"	Canto <i>Dissiwaniopara</i> , com um instrumento que é uma vara de buriti com cascos de cervo amarrados com barbante. Cantos... (Jerônimo e Paulo)	

18	Xavante	14 / 04 / 1975, Missão Salesiana de Sangradouro	23 - 1:28'39"	Introdução. "...esta música é uma pequena amostra da música Xavante..."	Essa K7 não é um documento de campo original mas uma compilação posterior, com finalidade didática. A partir daqui começa uma explanação sobre as relações da música durante várias fases da vida Xavante, alternando-se sempre explicações de Desidério e exemplos musicais.
			11 - 1:29'48"	Canção de ninar.	
			12 - 1:30'	"...Cantado por um homem porque as mulheres têm medo de máquinas fotográficas e gravadores..."	
			13 - 1:31'32"	"Dança de meninos e meninas...."	
			14 - 1:32'21"	"Os meninos a partir dos 5-6 anos ..."	
			15 - 1:33'09"	" <i>Dapraba</i> , primeiras horas da manhã..."	
			16 - 1:34'30"	"Para quem ouve a primeira vez, a música xavante pode parecer muito monótona..."	
			17 - 1:36'05"	" <i>Daiarono</i> , canto do meio-dia..."	
			18 - 1:37'10"	" <i>Dahipopo</i> , canto da noite..."	
			19 - 1:42'20"	" <i>Marauanhodoê</i> (?), canto da meia-noite"	
			20 - 1:45'25"	"...o canto da imposição do nome do menino Xavante"	

Referências Bibliográficas

- AYTAI, Desidério. (1995). "Mini-manual para etnomusicólogos". In: *Publicações do Museu Histórico de Paulínia*, n.64, fevereiro de 1995, pp. 4-12.
- BEAUDET, Jean Michel (1982). "Musiques d'Amérique Tropicale. Discographie Analytique et Critique des Amérindiens des Basses Terres". In: *Journal de La Societé des Américanistes/Musée de L'Homme*. Paris, pp. 149-202.
- VEIGA, Juracilda (2000). "A retomada da festa do *Kikikoi* mo P.I. Xapecó e a relação desse ritual com os mitos Kaingang". In: *Uri e Wāxi. Estudos interdisciplinares dos Kaingang*. (Org.) Lúcio Tadeu Mota, Francisco S. Noelli e Kimiye Tommasino. Londrina, Ed. UEL, pp. 261-292.

Sentidos de “Abertura” entre Arte e Sociedade

Roseane Yampolschi
Escola de música da UEMG
E-mail: roseaney@gold.com.br

Sumário:No século XX, trabalhos artísticos que integram diversos meios têm sido capazes de produzir formas de aproximação estrutural entre os domínios da arte e sociedade. Tais formas podem ser abordadas em função de sentidos que elas geram no arcabouço de determinada experiência estética. À medida que estes sentidos se opõem àqueles comumente associados à tradição artística do século XIX, eles foram aqui chamados de sentidos de abertura.

Palavras-Chave: arte, composição, estética, cultura

Durante este século, artistas como o músico John Cage, o pintor/escultor Robert Rauschenberg e os poetas Haroldo e Augusto de Campos renovaram o sentido da linguagem artística tradicional, expandiram técnicas de trabalho e exploraram a participação do público junto as suas obras. Neste sentido, eles diversificaram e ampliaram o espaço tradicional de ocupação sócio-cultural da arte – um universo singular, subjetivo e fechado em si mesmo – dentro da vida cultural e da realidade do cotidiano. Ao desenvolver novas orientações estéticas, formulando-as num âmbito abrangente e culturalmente diverso, eles ultrapassaram os limites de seus campos de trabalho, com o aparente objetivo de trazer a arte para dentro de sua comunidade social.

Considerando este retrato histórico, cabe uma reflexão sobre possíveis formas de aproximação entre o universo da música, da arte, e o mundo ao seu redor. Do ponto de vista da tradição romântica do século XIX, a arte estabeleceu um domínio próprio, reservado à expressão dos sentimentos do artista. Todavia, durante o século XX, ela conquistou novos espaços na sociedade, “acercando-se” de seu meio. Daí resulta uma perspectiva de aproximação ou sentido de “abertura” entre os universos da arte e da sociedade. Até o momento, foi possível estabelecer 4 sentidos formais de acercamento entre estes universos: o sentido de prolongamento, de complementação, dialógico e de justaposição.

O sentido de prolongamento traz uma idéia de inserção ambiental, continuidade física. Ele deriva de uma vivência global entre o fruidor, a obra e o contexto situacional em que ela se insere. Já o sentido complementar

constitui-se a partir de uma proposta em que a arte, vivida como tal, integra-se na realidade do cotidiano para então transformá-la esteticamente e/ou politicamente. O sentido dialógico forma-se através da relação de tensão não-resolvida entre elementos compositivos de uma determinada obra interdisciplinar. Desde uma perspectiva histórica, o dialogismo se forma quando determinado elemento constitutivo, por meio da referencialidade de sua natureza material e histórica, resiste integrar-se no *Todo*, isto é, na totalidade esteticamente fechada da composição. E finalmente, o sentido de justaposição é próprio de obras cuja linguagem caracteriza-se pela paródia e intertextualidade, ou seja, obras que têm uma linguagem pós-moderna.

O sentido de prolongamento está presente, por exemplo, na obra *Speech*, para 5 rádios e leitor, de John Cage, a qual foi documentada para TV (Music Project for Television and American Masters, 1990). Em sua performance na sala de concertos Symphony Space, Nova York, John Cage explica para os intérpretes suas tarefas e como realizá-las. Eles atuam localizando-se num ponto determinado ou movimentando-se dentro do teatro e carregando um rádio numa das extremidades da mão. Cage assinala para os atores que devem ouvir a música ou noticiário que encontrarem ao acaso, enquanto operam com as estações. Poucas instruções são indicadas na partitura, por exemplo, o início da obra, fim, pontos estratégicos de mudanças de estação e de dinâmica. As estações de rádio são escolhidas ao acaso. A atuação destes intérpretes num clima descontraído, bem típico das reuniões sociais antes do início de concertos, compõe um ambiente prosaico. Aqui, intérpretes e espectadores confundem-se na reconstrução de um quadro particular do cotidiano.

Speech se propõe a intervir em determinados contextos de atividades diárias por meio de suas características aleatórias e inclusivas. Este sentido de inclusão prevalece, à medida que nela o acaso funciona como paradigma. Porém, a ênfase na indeterminação dos elementos envolvidos recai não tanto no seu espaço de realização. Ao contrário, a peça se propõe a intervir na realidade do cotidiano através de uma afirmação da diversidade de respostas dos seus espectadores, e esta proposta potencializa a construção da trajetória artístico-social deste trabalho.

Enquanto o sentido de prolongamento sinaliza uma fusão entre vivências até então consideradas à parte, o sentido complementar refere-se a uma relação de subordinação entre os universos da arte e da sociedade; por exemplo, os projetos artísticos de base ideológica construtivista, como o Movimento de Poesia Concreta de São Paulo (décadas de 50 e 60). Ao lado dos poetas Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari, também os compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira, que se destacaram

no Movimento Música Nova de Santos, criaram projetos artísticos visando transformar as suas comunidades sócio-culturais.

No Brasil, o concretismo estabeleceu um programa de ações objetivas, voltado para a racionalização das relações e dos processos de trabalho. Opondo-se a uma visão tradicional da arte, os poetas concretos estabeleceram uma retórica transformadora da *obra* – simbólica, analítica – em *objeto concreto*. Nesta retórica, a palavra deixa de ser signo e atua como “objeto autônomo”, contribuindo para formar uma estrutura dinâmica “otico-sonora”, irreversível e funcional (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 32).

Desde uma perspectiva construtivista, os adeptos do movimento concreto trabalharam com o objetivo de estabelecer um novo ambiente social. Rejeitando a “mentalidade vigente”, associada a uma visão humanista liberal e culturalmente européia (p.47), eles procuraram redimensionar a arte na sociedade, ajustando-a à expansão acelerada do mercado de consumo. Em sintonia com as transformações mais avançadas no campo da ciência e tecnologia, eles buscaram intervir no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira através de uma linguagem universalista, acessível a todos. Em seus trabalhos artísticos, por exemplo, processos compositivos tais como *adicionar, recortar, montar e construir*, integram uma linguagem sintética, polissêmica, improvisatória e pluridisciplinar.

Tendo em mente estes objetivos, estes artistas passam a investigar “processos semióticos” e a intervir no plano das informações de massa, integrando paradigmas estéticos de áreas como o cinema, televisão, propaganda e música. Dentro de um contexto nacional e internacional de desenvolvimento social e tecnológico, importava estabelecer uma comunicação direta com a sociedade por meio desta poesia, fazendo com que ela fosse consumida como coisa, um objeto pleno de informação estética (p.54).

Na música, os compositores que participaram do manifesto Música Nova (1963) seguiram em grande parte as direções e objetivos traçados pelos poetas concretos. Proclamavam uma atualização dos princípios fundamentais da prática musical, dos métodos de ensino, e uma correspondência de fato com outras áreas de conhecimento. Publicada na mesma data que o manifesto, a revista *Invenção* traz algumas idéias filiadas ao Concretismo: (1) a tentativa de abolir a metafísica na arte: ênfase em processos de construção objetiva e estruturação dinâmica; (2) uma adequação do conceito de obra ao de produto autônomo e informacional; (3) profissionalização do músico para atuar em outros universos culturais, como teatro, cinema e *jingles* publicitários; e (4) percepção da música como alavanca de construção de uma nova realidade social e tecnológica mais avançadas.

Nestas proposições, verifica-se uma perspectiva de complementaridade da arte em relação ao seu meio social. Ecoando a proposta educativa e funcionalista da *Bauhaus*, estes artistas buscaram tornar útil o belo, celebrando a forma como princípio universal para estabelecer uma comunicação estética.

Já o sentido dialógico de aproximação entre arte e sociedade caracteriza a forma interdisciplinar. Este dialogismo tem por base uma certa dinâmica processual entre duas categorias estéticas: *conflating* – ou estética da unidade – e *standing*, ou estética da fragmentação.

De um ponto de vista histórico, *conflating* deriva-se de – mas não está limitada a – valores humanísticos cultivados na tradição estética germânica do século XIX. Dentre estes valores, destaca-se o ideal da obra de arte orgânica, centrado no discurso formal de unidade e de dependência hierárquica entre *todo* e *partes*. No século XX, a expansão da linguagem composicional, por meio da *colagem* e da *montagem*, produziu um sentido de unidade formal derivado da construção mental do espectador durante a sua “leitura” da obra.

Já a categoria *standing* deriva-se de premissas e processos inovadores criados por artistas europeus e norte-americanos neste século, como Marcel Duchamps, John Cage e Robert Rauschenberg, visando aparentemente transformar demarcações convencionais entre arte e práxis da realidade do cotidiano. O domínio estético desta categoria destaca características compositivas tais como a diversificação ideológica, a simultaneidade de elementos constitutivos, incongruência das partes e contingência histórica.

A relação dinâmica entre a *estética da unidade* e a *estética da fragmentação* resulta de uma ruptura interna entre elementos constitutivos de uma composição interdisciplinar. Isto é, esta ruptura forma-se a partir de uma tensão não-resolvida entre um determinado elemento, que aponta para a sua própria natureza material e histórica, e as outras partes da composição que se integram, formando uma totalidade estética, fechada em si mesma. Este elemento, por sua natureza auto-referencial, resistirá radicalmente integrar-se no *Todo*.

Desde um ângulo mais abrangente, do ponto de vista social, a auto-referencialidade deste elemento corresponderia a um espaço demarcado pela diferenciação sócio-cultural do “outro” dentro de uma comunidade ideologicamente pré-ajustada. Assim, a interdisciplinaridade na composição tem uma forma dinâmica e híbrida. Ora ela se articula, formando um *Todo*, ora ela se abre, evidenciando aquele elemento que traz ruptura. A dinâmica da *forma-que-se-abre interdisciplinar* apresenta, portanto, uma alternância entre

duas categorias: a estética da unidade (*conflating*) e a estética da fragmentação (*standing*).

Finalmente, o sentido de justaposição está associado principalmente à forma paródica. De algum modo, a paródia rejeita ou questiona o familiar, à medida que intercepta determinado acordo pré-existente entre forma e conteúdo. Mas ela o faz por meio da crítica, que põe lado a lado contextos de significação diversos. Nas tendências estéticas do pós-modernismo, a paródia constitui uma inter-relação entre “textos” ou uma interdiscursividade auto-reflexiva. Em geral, o encontro paralelo e crítico entre eles traz dissolução de um único núcleo central determinante, o que permite a afirmação e coexistência de “vozes” opostas. É o que faz, por exemplo, o músico Luciano Berio, em sua composição *Sinfonia* (1968), o pintor-escultor Robert Rauschenberg, em seus *combines*, o Grupo de Ballet 1º Ato, em *A breve interrupção do fim* (1997), ou ainda o escritor John Fowles, em *A mulher do tenente francês* (1969).

Em suma, a compreensão dos papéis que a arte veio a ter durante o século XX, de acordo com as transformações sociais e tecnológicas que ultrapassaram o *fin-de-siècle* burguês, serviram como fundamento para a reflexão de formas de acercamento da arte e da sociedade. Embora dois ou mais destes sentidos de “abertura” possam estar conjugados numa determinada composição, eles permanecem distintos desde uma perspectiva mais profunda dos trabalhos artísticos em questão.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo (1965). **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Invenção.
- YAMPOLSKI, Roseane (1998/1999). Sentidos de “abertura”: perspectivas de aproximação entre arte e sociedade. **Música Hoje**. N. 5/6, p. 157-171.

A Relação Análise Musical/Performance e a Pesquisa em Práticas Interpretativas no Programa de Pós- Graduação em Música da Uni-Rio

Salomea Gandelman
Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio
E-mail: salomea@iis.com.br

Sumário: Relação entre análise musical e performance segundo diversos teóricos, entre eles Tovey, Dunsby, Berry, Rosen, Meyer e Lester. Análise musical como ferramenta nas pesquisas em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio. Tendências predominantes da sub-área: estudo, execução e registro de obras de compositores brasileiros escritas na segunda metade do século XX; e elaboração de catálogos destinados à organização, divulgação e ensino de repertório instrumental e vocal, à luz da análise musical e do contexto cultural.

Palavras-Chave: práticas interpretativas, pesquisa, análise musical, interpretação, execução instrumental

O ato de interpretar - contribuições da análise musical, segundo alguns teóricos

O instrumentista, tradicionalmente, concentra o melhor de seu tempo e esforço na prática do instrumento, mas, certamente, seu alvo transcende o âmbito do domínio instrumental e se corporifica na tradução da partitura – notação -, em música – som, forma. É justamente nessa tradução que se revela o quanto a interpretação de um texto depende de vivências prévias informadas e conhecimentos analíticos e histórico-estilísticos, ou seja, o quanto ela não é um campo autônomo¹. Contemporaneamente, a incorporação de resultados de estudos em performance histórica à execução de obras dos períodos barroco, clássico e até mesmo do romantismo, confirmam tal dependência; seu desconhecimento, assim como o desconhecimento de novos signos musicais e novas técnicas instrumentais, seguramente

¹ O termo interpretação é empregado nesse trabalho significando o ato de atribuição de sentido a determinado texto.

desqualificam ou inviabilizam qualquer performance que busque captar o sentido de uma obra no contexto em que foi concebida¹.

De um modo geral, a preparação de uma obra musical segue alguns passos obrigatórios: leitura-observação, estudo propriamente e memorização, se for o caso. A fase de leitura já possibilita ao intérprete uma primeira visão de seu campo de trabalho, permitindo-lhe, até certo ponto, perceber quais questões técnico-interpretativas deverão ser trabalhadas. Nessa fase, a atividade é de natureza exploratória, quando, freqüentemente, soluções são buscadas por processo de ensaio e erro, empiricamente, envolvendo um tipo de pensamento que não é de pronto traduzido em palavras. Isto não quer dizer que o intérprete não saiba o que está buscando – as vezes sim, outras não, caso em que a solução emerge da experimentação - mas que procura não só reproduzir no instrumento, como aperfeiçoar, a imagem mental que vem construindo da obra. O músico competente sabe que a partitura contém uma enorme quantidade de informação cuja decodificação toma tempo, esforço e introspecção, ou seja, estudo e ensaio, quando for o caso.

Dependendo do grau de complexidade da peça, precisará recorrer à análise musical, mas as soluções buscadas através dela já estão, em certa medida, pré-determinadas pelas questões suscitadas pela própria execução e restritas à vivência artística e à bagagem cultural do intérprete. Mas entre as soluções buscadas estarão, inevitavelmente, aquelas que dizem respeito à segmentação e à determinação dos elementos estruturantes da peça em estudo, visando à sua projeção e à sua percepção como um todo coerente. Estabelece-se, assim, um processo circular contínuo - execução, escuta, análise, execução, escuta – em que subjetividade e objetividade se combinam e através do qual a interpretação da obra é construída. Como escreve Kerman, “interpretação é o processo pelo qual uma personalidade musical ímpar atua sobre a música [leia-se partitura] a fim de revelar sua substância, conteúdo ou significado” (1987, p. 271). Esse conceito não pode ser perdido de vista pois enfatiza a subjetividade que nela entra em jogo, relativamente reduzida pela pretensa objetividade ou precisão da análise musical de uma partitura que, além de não dar conta da obra, é apenas uma das possibilidades de sua decodificação. Debussy, cujas indicações interpretativas eram meticulosamente registradas, escreveu no primeiro compasso do Prelúdio *Des pas sur la neige*: ‘este ritmo deve ter o valor sonoro de um fundo de paisagem triste e gelado’. Assim, questões expressivas, veladas na escritura, que se traduzem em definição de caráter, de sonoridades, identificação de ambigüidades formais, escolha e relação entre andamentos, flutuações de dinâmica e agógica, maior ou menor rigor na

¹ Os termos performance e execução são empregados nesse trabalho significando o ato de realizar determinada obra em um instrumento específico.

execução das configurações rítmicas, interpretação do *rubato*, de ornamentos, uso do pedal – quando se tratar de obras para piano – e na relação entre todos esses fatores, ficam parcialmente entregues à subjetividade do artista, subjetividade que, como a intuição, é forjada no conhecimento, na cultura, na experiência e na musicalidade do intérprete.

A questão da análise, no entanto, tem sido alvo de posições contraditórias: no início de sua obra *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* de 1931, Donald Francis Tovey escreveu: “os executantes deveriam entender o que tocam”, como uma das justificativas para redigir e publicar análises musicais. Outros autores, entre eles Edward Cone (1968) e Wallace Berry (1989), assim como Tovey, também consideram a análise musical uma disciplina normativa, a partir da qual aquele que toca deve orientar suas decisões interpretativas. Citado por Lester (1995, p.197), Berry até mesmo questiona a integridade de qualquer performance não baseada no insight e rigor analíticos, escrevendo: “o impulso puramente espontâneo, não consciente e sem questionamento não é suficiente para inspirar uma execução convincente...”

Para esses e outros analistas que partilham do mesmo ponto de vista, análises são “verdades” sobre determinada peça, e não uma versão particular dela.

Outros teóricos, entre eles Jonathan Dunsby (1989), colocam-se em posição divergente e até mesmo ambígua, manifestando dúvidas a respeito da possibilidade de análise e performance terem algo substancial para trocarem, até mesmo em razão da natureza epistemológica do conhecimento musical e da performance. No entanto, no capítulo *Design in Music* de seu livro *Performing Music* (1995), ao comentar a importância do tempo e do direcionamento do movimento, Dunsby analisa o 6º dos oito pequenos *Estudos para os cinco dedos* de Stravinsky e torna clara a necessidade, para o executante, do conhecimento musical, nos campos histórico e teórico.

Entre os intérpretes, no entanto, ainda pode pesar um receio difuso da interferência do pensamento conceitual no instinto musical, ou intuição musical, um saber não mediatizado pela palavra, que dirige o músico hábil e experimentado em seu trabalho de construção de uma performance. Assim, uma idéia muito clara e preconcebida da estrutura de uma obra poderia afetar a espontaneidade de sua interpretação. Na raiz desse receio ainda perduram a velha oposição emoção/intelecto e a negação da intuição como sedimentada na experiência e conhecimento prévios.

Para Leonard Meyer (1973), a performance de uma peça é a atualização de um ato analítico, mesmo que essa análise seja intuitiva e assistemática. O que o executante faz é tornar claros, para ele mesmo e para os

ouvidos e para a mente de um ouvinte experimentado, as relações e padrões potenciais na partitura.

Segundo Charles Rosen (1993), existem tipos de análise inúteis para o executante - as descritivas ou aquelas que revelam 'insights' que não podem ser projetados em uma execução. Assim como Meyer, para ele, o próprio intérprete, ao tocar uma obra, procede a recortes e escolhas e toma decisões deliberadas, ou seja, embora não verbalizando, faz uma análise. Para Rosen, análise e execução são atividades que se complementam, embora existam de forma independente, uma vez que analista e intérprete, freqüentemente, voltam sua atenção para aspectos diferentes de uma mesma obra. Com fins interpretativos, para Rosen, a análise deve servir para clarificar a complexidade do texto e enfatizar certos aspectos nele inesperados, mal entendidos ou subentendidos.

Também Lester (1995), como Meyer (1973) e Rosen (1993), entende que uma performance é uma forma de análise; considera que um analista, quando analisa uma obra, ouve mentalmente o próprio modelo interpretativo, consideração que o levou a sugerir que execuções de artistas consagrados sirvam como ponto de partida para estudos analíticos. Argumenta ele que as interpretações, por originarem-se e potencialmente gerarem cadeias infundáveis de representações mentais, seguramente refletem uma variedade bem maior de opções estruturais do que as análises, que tendem, muitas delas, a ocupar-se de uma agenda razoavelmente limitada.

A pesquisa em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio e sua articulação com a análise musical

Desde o início de seu funcionamento, em agosto de 1993, o então Curso de Mestrado em Música Brasileira, hoje Programa de Pós-Graduação em Música, vem buscando seus caminhos no campo da pesquisa em Práticas Interpretativas, especificamente dirigida para o conhecimento, interpretação e execução da Música Brasileira de concerto.

Nesta sub-área, a maior parte das pesquisas realizadas ou em desenvolvimento versam sobre obras do século XX e partem do pressuposto de que a natureza das questões interpretativas que se apresentam ao longo de uma obra determina a orientação a ser imprimida à análise, a qual, por sua vez, depende do idioma e de outras características composicionais nela presentes. Ratificando as palavras de Rosen, análise e execução são atividades que se complementam.

Combinando ambas – execução e análise - e dados contextuais pertinentes, no Programa já foram estudadas questões interpretativas relativas ao *Trio op. 21 (1921) para oboé, clarineta e fagote de Villa-Lobos*, para cuja partitura foram propostas correções; ao *Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra* de Ernst Mahle; à peça para piano *Vattan*, de Roberto Pinto Victorio, cujas características puderam ser estendidas a outras do mesmo autor; à escolha timbrística, em *Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado*; e a problemáticas específicas da regência, em *A Prática da regência na música de câmara brasileira atual, com ênfase em seus aspectos rítmicos*. No momento, encontram-se em desenvolvimento pesquisas sobre a *Sonata n° 1 para piano* de Edino Krieger, as *Obras dodecafônicas dos compositores do Grupo Música Viva*, a *Prole do bebê n° 2* de Villa-Lobos, e as *Obras para piano solo* de Ronaldo Miranda, entre outras. Complementando a defesa da dissertação, a execução das peças estudadas tem sido prática comum. Com a facilidade de se fazer boas gravações, observa-se, também, nas pesquisas, uma propensão à inclusão do registro fonográfico das obras enfocadas.

Ainda dentro da sub-área, constata-se uma segunda tendência: a de descobrir e estudar peças para determinado instrumento, ou conjunto camerístico, compostas dentro de um período limitado, objetivando, em um primeiro momento, a organização de catálogos críticos, cujas obras, em um segundo momento, são analisadas consoante suas características estruturais, estéticas, instrumentais e pedagógicas, com vistas ao seu conhecimento, divulgação, execução e aplicação no ensino. Entre essas pesquisas destacam-se *Obras de compositores para fagote solo*, para a qual foram especialmente compostas quatro peças, aumentando, pois, o repertório para o instrumento, *A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe* e, em andamento, *Obras para viola solo de compositores brasileiros* e *Suítes para piano (nível intermediário)*, de Lorenzo Fernandez.

No primeiro semestre de 2000, o Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio promoveu, sob o título genérico ‘Tópicos Especiais’, um ciclo de 15 conferências, em que 15 professores de diversos programas de pós-graduação foram convidados a apresentar suas pesquisas em desenvolvimento ou já concluídas. O painel descortinado foi rico e diversificado e nossos mestrandos puderam observar diretamente a riqueza do campo, os procedimentos metodológicos aplicados, os referenciais teóricos utilizados e os resultados alcançados. Mas nem sempre o conceito de pesquisa enquanto processo de investigação de uma questão claramente formulada, estudada e respondida, foi delineado com nitidez: a feitura de um produto – disco, por exemplo, mesmo que resultante de gravação de peças encomendadas ou recolhidas – foi confundida com pesquisa, embora não apresentando qualquer busca sistemática em torno de alguma questão específica. Como

escreve Marcelo Guerschfeld (1996, p. 60-65), “a finalidade da pesquisa é gerar conhecimento, enquanto que a da performance [– no caso a do disco –] é difundir e propagar conhecimento e, conseqüentemente, as etapas e procedimentos são totalmente distintos”. Em outras pesquisas, a parte foi tomada pelo todo, ou seja, conclusões de um estudo de caso foram consideradas passíveis de generalização. Mas em oito dos trabalhos apresentados, a análise musical foi usada como instrumento para a tomada de decisões interpretativas, tanto nas pesquisas relacionadas à performance histórica, quanto no estudo interpretativo de obras particulares, ou no estudo do idiomático instrumental de determinado repertório, ou ainda no processo de ensino-aprendizagem de uma obra específica.

Conclusão

Uma avaliação crítica do trabalho que vem sendo realizado e dos resultados alcançados na sub-área, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio, aponta para o acerto das orientações adotadas. Creio que a exigência de apresentação de pré-projeto de dissertação no ato de inscrição para os exames de seleção para ingresso no programa; a realização, em forma de seminários, das aulas na disciplina Práticas Interpretativas, propiciando e estimulando o debate e a argumentação; a necessidade de preparação de trabalhos monográficos, demandando do pós-graduando um recorte nítido de situações problemáticas e a apresentação de resultados de pesquisa de forma sistemática e consistente; a realização de Colóquios anuais com apresentação de trabalhos de pesquisa em andamento e sua posterior publicação; e o melhor preparo em análise musical, já têm levado os alunos à conscientização e verbalização das questões com que estão trabalhando, à discussão e proposta de alternativas e à articulação mais clara e elaborada do pensamento, tirando-os do processo de ensino-aprendizagem passivo e acrítico, peculiar e tradicional no ensino de instrumento.

Referências Bibliográficas

- BERRY, W. (1989). *Musical structure and performance*. New Haven and London, Yale University Press.
- CONE, E. T. (1968). *Musical form and musical performance*. New York, Norton.
- DUNSBY, J. (1989). ‘Guest editorial: performance and analysis of music’, in *Music Analysis*: 8/1-2:5-20
- _____ (1995). *Performing Music*. Oxford, Clarendon Press.
- GUERSCHFELD, Marcelo. (1996). Pesquisa em Práticas Interpretativas: situação atual, in *Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM*, p.60-65.
- KERMAN, J. (1978). *Musicologia*. S. Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.

- LESTER, Joel. (1995). Performance and analysis: interaction and interpretation, in *The practice of Performance*, edited by John Rink, London, Cambridge University Press, p. 197-215.
- MEYER, Leonard. (1973). *Explaining music: Essays and Explorations*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ROSEN, Charles. (1993). *Plaisir de jouer, plaisir de penser: conversation avec Catherine Temerson*. Paris, Editions Eschel.
- TOVEY, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. London, The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Musicologia e Filosofia: Mimesis na linguagem musical

Sandra Loureiro de Freitas Reis
Professora Emérita da UFMG(aposentada) / Professora Visitante da UFOP
E-mail: freis@gcsnet.com.br

Sumário: O presente artigo representa um estudo da idéia filosófica de *mimesis* aplicada à expressão musical considerada como *tradução simbólica e sublimada da existência* e, dentro do contexto sócio-político, como *escrita da história*. Tudo isto se deduz a partir da análise da forma e da interpretação da obra musical, sob a perspectiva da Filosofia e da Semiótica.

Palavras-Chave: Análise, Interpretação, Mimesis e Tradução

A partitura é uma trama lógica de signos musicais, tecida dentro de um código específico e próprio, pelo compositor e pelo intérprete. Num sentido imediato, a partitura é um texto que o intérprete deve ler, compreender e transformar em um processo relacional de sons, na ordem estética dada pelo compositor no âmbito da forma. Cada obra musical tem um caráter, um *ethos*, uma identidade própria e única. Aquele pedaço de papel em que há uma composição de signos e que chamamos partitura, está grávido: contém dentro de si um ente dotado de espírito - uma obra musical, com conteúdo e forma determinados, ligada ao contexto cultural em que foi concebida, refletindo também a personalidade e a vida do autor, mediante a marca do estilo. Isto também nos remete à percepção da Música como linguagem, isto é, como sistema simbólico que permite a comunicação e expressão entre os seres humanos. Assim, ela *escreve a história*, mediante material e procedimentos presentes em sua estrutura.

A obra adormecida na partitura é, na sua totalidade, um signo de vida que está ali contida em uma imobilidade que será *desencantada* pelo leitor que, com a sua percepção e habilidade técnica, dá significado e movimento àqueles sinais estáticos e os transforma em sons, engendrando um *construto* arquitetural dinâmico, dotado de razão e sentido. O intérprete assim se assemelha a um demiurgo capaz de dar vida a um ser, à primeira vista, inanimado: um mero papel escrito. A interpretação pode consumir o processo, levando-o à sua realização plena: *a expressão sensível*. Nesta, se dá a a-parição da obra musical em sua plenitude. A linguagem sonora musical, na sua plasticidade etérea e *sui generis*, dá forma a essa aparição.

A palavra *apparition*, que Adorno utiliza para explicar o “algo mais” espiritual que existe na obra de arte, leva-nos a pensar a criação e a interpretação da obra musical, como um processo que, sob outra perspectiva, também se assemelha à geração e gestação de um ente. Assim há o ato da concepção em que os elementos fecundantes são: o autor, o tempo cultural, a linguagem e seu repertório de signos. Há o instante da concepção, quando eles se unem e engendram um único **ser**, uma **célula germinal**: *a idéia musical*. Esta se apresenta como unidade auto-geradora, porque contém em si o impulso que impõe a própria continuidade, mediante a transformação e o retorno a si mesma, num movimento que se forma e se desdobra, engendrando a macro-unidade estética. Eis um processo de gestação que se desenrola no tempo. De um elemento inicial vai crescendo e se desenvolvendo, até se tornar a partitura completa, que a interpretação trará à luz. Assim, ela nasce como obra de arte, de uma parturição de idéias musicais, cujo resultado final é um produto sonoro pronto – tecido em linguagem específica, uma trama de signos/significantes - que se realiza no tempo. O intérprete realiza a *maiêutica* da obra, isto é, a parturição de idéias musicais nela contidas e sua apresentação sensível, momento em que os signos escritos se tornam “interpretantes” vivos e emocionados (no sentido peirceano do termo). Se o intérprete não fizer o seu papel, o “algo mais”, que define a obra de arte em si mesma, não aparecerá. Ele traz à luz o que está latente e oculto no mistério dos signos escritos.

Interpretar é traduzir. A tarefa do intérprete musical se assemelha à tarefa de um tradutor que se debruça sobre um texto poético para reescrevê-lo noutra língua. O texto poético também tem um “algo mais” que, para ser expresso noutra idioma, necessita de um “algo mais” na tradução. Esta apresenta-se como uma “transcrição” do texto original noutra língua. Quando se traduz um poema, é impossível fazê-lo sem poetizar. A interpretação de uma obra musical é um processo que guarda profunda afinidade ao da *tradução poética*. Na partitura, há sinais visíveis e outros que estão implícitos. Isto porque, imerso na partitura existe um cenário histórico que a pesquisa faz nascer. Os sinais que nos acenam, na sua *invisibilidade*, não são menos importantes. São deduzidos através da pesquisa histórica e da análise estética da obra, num diálogo dos signos com a intuição do intérprete.

A pluralidade de interpretações de uma obra cria uma *constelação* com um *campo de forças* específico, que permite o estudo comparativo, do qual emergem conclusões clarificadoras.

Quando focalizamos a **substância ética** de uma obra de arte, estamos aplicando uma expressão hegeliana que se refere ao espírito objetivado de um povo em um dado objeto, mostrando-se nos seus costumes e leis, na sua produção cultural, na disposição psicológica geral, e no seu modo de ver a vida e a sociedade. O espírito de um povo - a sua ética corporificada

na vida cotidiana e no que Kant chama a *razão prática* - ou seja, aquilo que se apresenta como uma postura física e espiritual de uma comunidade diante da vida, tem muito a ver com a sua **estética**.

Para Hegel, *a arte é o esplendor sensível da Idéia*. À luz desta definição, podemos vislumbrar o espírito individual e o coletivo se manifestando na forma musical, que guarda, no seu enigma, um **mundo**, onde, na expressão de Heidegger, a luz e a obscuridade travam um combate do qual nasce a obra de arte, no espaço de **abertura** criado pelo mesmo combate.

Todos estes aspectos podem se adequar à idéia de *mimesis* ou imitação, utilizada desde a Grécia Clássica. Concordamos com Aristóteles, quando diz, na *Poética*, que a arte é imitação, que opera em três diferenças: segundo os meios, os objetos e o modo. Para o mesmo filósofo, o imitar é congênito ao homem, que se compraz no imitado. Consideramos que a arte imita a vida, mediante seus recursos de linguagem, não apenas com simples cópias, de um modo direto e imediato, mas principalmente, de modo indireto, regular e irregular, com simulacros, representações alegóricas e simbólicas, que engendram um jogo dialético de forças, prenhe de significados e enigmas, que representam o consciente e o inconsciente humano, individual e coletivo. Tudo isto também se insere nos processos de estruturação musical.

A música, não obstante a sua indeterminação, pode representar, no seu discurso expressivo e na lógica imanente de seus procedimentos formais: o processo fenomenológico das transformações; a dialética da repetição e do contraste, do uno e do múltiplo; da eterna variedade e do imutável; da essência e da aparência.

Todos os elementos que compõem as artes fazem parte da natureza. Na verdade, tal fenômeno ocorre através da imaginação criadora que traça a jornada poética, através de metáforas e metonímias, que também existem na música e que jogam com as similaridades e contigüidades das representações, engendrando símbolos da vida e da história.

Falando em termos musicais emprestados do contraponto, o objeto imitado seria como o *antecedente*, enquanto a imitação é o *conseqüente*, que pode ser regular ou irregular, por aumentação ou diminuição. A *mimesis* regular guarda os mesmos intervalos e o mesmo ritmo. A *mimesis* irregular pode vir invertida, e em movimento retrógrado, alterando os intervalos e fazendo do objeto imitado um outro dele mesmo, absolutamente irreconhecível. Através das variações de um antecedente ou tema, poderemos criar muitos significados simbólicos. Com estes recursos contrapontísticos e outros mais (melodia, harmonia, ritmo e timbre), a música imita a vida e a sociedade, como representação, em todos os seus aspectos: físico, psicológico, sócio-cultural e político. Esta imitação, como representação, vem a nível do inconsciente, e, quando ocorre a nível consciente, engendra símbolos.

Podemos afirmar que a *mimesis* ou imitação é um processo que a mente humana pode perceber na natureza, na sociedade e na arte, em muitos graus e em variação infinita, nas partes ou no todo.

Na arte, a *mimesis* ocorre através da re-presentação, mediante os signos, materiais e códigos das várias linguagens artísticas. Reafirmamos, assim, o pensamento de Adorno de que a *arte é escritura da história*. Não é direta, mas indireta. Os procedimentos imitativos da música, em geral, e do contraponto, em particular, podem trazer uma luz a esta questão. A citação e a paráfrase – sejam elas feitas na literatura, na música, na pintura, na arquitetura ou nas artes cênicas – também são procedimentos de mimese.

Uma forma musical, que se baseia estritamente na imitação para a construção polifônica, é o *cânon*, cujo contraponto pode simbolizar muitas outras mimeses que ocorrem na natureza e na sociedade. O cânon também evoca o infinito, o círculo dos círculos, o eterno retorno do mesmo.

Outra forma musical merece atenção sob esse prisma: *Variações sobre um mesmo tema*. Nela, freqüentemente, o tema variado pode tornar-se irreconhecível. Quanto mais perfeita a variação e mais imperceptível a *mimesis* do tema no interior de cada uma delas, maior capacidade composicional revela um autor. Lembremos, com este princípio, da imperceptível variação que cada um de nós - tema original - vive em cada dia de nossa existência. Somos o mesmo e um outro em cada manhã que nasce e em cada noite que nos abriga em nosso sono. Essa forma explora **o princípio da *mimesis* e o seu contrário - a variação** - ou, em outras palavras, representa a repetição de um dado elemento unido ao contraste que estabelece a diferença e o transforma, acabando ambos por se fundir numa síntese “negativa” do tema, isto é, ela o nega, mas o contém essencialmente: ele, na variação, está suprassumido. Este é o próprio procedimento dialético hegeliano representado na música e que evoca, num canto paralelo e remoto, o princípio heraclítico do rio que nunca é o mesmo.

Mesmo nas inovações radicais da música do século XX, introduzindo de modo sistemático o atonalismo, o procedimento mimético continua presente como um paradoxo ideológico – inclusive, à maneira contrapontística de um movimento contrário - já que a *intenção* era inverter *in totum* os princípios estéticos do passado.

Muitas outras formas musicais representam, *metaforicamente*, fenômenos da vida humana e da história de seu tempo. Em vista disto, poderíamos pensar que a *mimesis* constitui um *modus* integrante do processo humano de comunicação e expressão, desde o nascimento do homem até a morte, em todas as épocas. Desfazendo-nos do sentido restrito e depreciador de *mimesis*, como simples cópia, poderíamos considerar a arte, como um processo mimético por excelência que, em sentido lato, pode proceder por afirmação,

por negação, por síntese da negação e da afirmação ou por supressão de todas as posturas, que pode se resolver, inclusive, na alienação abstrata, pura e simples, como expressão de algo indizível que, de certa forma está sendo dito, através do simbólico. A mimese é um signo criado da integração de outros signos e que apresenta uma relação de similaridade, negação ou oposição a um objeto ou referente. A *mimesis* cria um laço entre dois entes, por algum tipo de semelhança ou contraste.

Dentro da estética da recepção- que privilegia a interpretação como criadora da realidade do texto - a *mimesis* é resultado de uma sintonia do objeto com o leitor. Se não há um leitor para interpretar – mesmo que ele seja apenas o autor - não existe a *mimesis* porque ela consiste num processo de relações mentais, pressupondo-se que o pensamento é signo e que a obra de arte também o é. A obra de arte é um signo emocionado, em que se opera uma *mimesis*, construção do intelecto que se corporifica objetivamente. Interpretar uma partitura é também imitá-la (re-presentá-la ou transcriá-la) com outros meios, num processo intersemiótico. Em qualquer hipótese, ocorre, na arte, a *mimesis* de uma *idéia* engendrada pelo livre jogo das faculdades intelectivas. Em vista disto, concluímos que a música do século XXI será, portanto, a tradução poética que realiza uma *mimesis* essencial de conflitos, conquistas e anseios da chamada sociedade pós-moderna.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições Setenta, 1970.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: fenomenologia da percepção criadora*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1999.426 p.

A Música para Flauta de Francisco Mignone

Sérgio Azra Barrenechea
Universidade Federal de Goiás
E-mail: sergio.barrenechea@bol.com.br
Web: <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/2767>

Sumário: Francisco Mignone deixou um legado vastíssimo de obras para diversos meios como orquestra sinfônica, ópera, coral e música de câmara. Sua produção para música de câmara contempla a flauta transversal extensivamente em conjuntos de combinações variadas. Entre peças originais e transcrições, Mignone compôs trinta e três obras de música de câmara que incluem a flauta. Este repertório permeia o seu desenvolvimento composicional e resulta principalmente do fato de seu pai, Alfério Mignone, ter sido um flautista profissional e Francisco Mignone ter tocado este instrumento na juventude. A proposta deste estudo é oferecer uma visão sobre este repertório pouco freqüentado.

Palavras-Chave: Francisco Mignone, música de câmara brasileira, flauta transversal

Apesar do público contemporâneo associar Francisco Mignone (1897-1986) principalmente à sua música para piano solo, sua produção é heterogênea, compreendendo de obras sinfônicas à ópera, de canções à música de câmara. Sua contribuição ao repertório para flauta transversal pode também ser considerada digna de nota devido não somente ao grande número de obras que incluem a flauta mas também pela maneira inventiva em que este instrumento é utilizado, freqüentemente exigindo habilidades virtuosísticas do executante.

Francisco Mignone compôs vinte e seis obras originais de música de câmara que incluem a flauta transversal. Estas peças apresentam uma variedade de formações instrumentais que abrange de duos para vários instrumentos até quintetos de sopros e sextetos com piano. Além das peças originais, Mignone transcreveu sete de suas obras anteriores para algumas dessas mesmas formações, totalizando trinta e três obras de música de câmara para flauta. Esta predileção pelo instrumento parece resultar principalmente do

fato de seu pai, Alfério Mignone,¹ ter sido um flautista profissional e de Francisco Mignone também ter tocado este instrumento na juventude.²

A participação da flauta na música de câmara de Mignone reveste-se de aspectos diferenciados e pode ter um caráter mais solista ou mais camerístico. Este estudo aborda principalmente a música para flauta classificada de acordo com a instrumentação e o grau de participação do instrumento sem preocupação de ordem cronológica. A descrição do repertório segue a seguinte organização: música para flauta e cordas; música para flauta e piano; música para sopros e música de câmara com piano. A estas categorias agregam-se características estilísticas tais como: eurocentrismo e neoclassicismo sem intenção nacionalista explícita; nacionalismo; dodecafonismo e procedimentos seriais; síntese de duas ou mais características mencionadas.

Música para flauta e cordas

A categoria de música para flauta e cordas, inclui uma obra original para esta combinação, a *Suíte para flauta e quarteto de cordas* (1949), e três transcrições de obras originais para piano solo: *3 Peças* (1977)³, *Valsa de Esquina nº 7* (sem data) e *Valsa de Esquina nº 10* (sem data). Nestas obras a flauta tem um papel preponderante e as cordas desempenham primariamente uma função de acompanhamento.

A *Suíte* representa o trabalho mais importante de Mignone para este gênero e provavelmente assinala uma tendência do compositor na direção de uma música mais abstrata em oposição à sua tendência nacionalista anterior. Esta suíte foi escrita durante o período de crise do compositor. Alguns dos principais fatores que parecem ter influenciado Mignone a deixar de seguir um caminho nacionalista estrito são: dúvidas quanto ao real escopo e valor de uma nacionalismo acirrado na música; fadiga quanto ao uso de fórmulas; a dificuldade em manter-se em sintonia com as prescrições de Mário de Andrade; a morte do mesmo em 1945 e o surgimento de outras tendências de caráter “universalista” no Brasil.

Esta moldura neoclássica oferece a Mignone a chance de escrever uma suíte de danças européias mais abstratas e mais ligadas a um passado distante, uma às suas origens. A suíte é dedicada ao seu pai, o que talvez justifique algumas das suas características mais conservadoras. Esta obra tem cinco movimentos (*Ária*, *Sarabanda*, *Siciliana*, *Minuetto* e *Saltarello*) onde o

¹ Alfério Mignone, flautista italiano radicado em São Paulo, foi membro fundador da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e professor no Conservatório Dramático e Musical.

² O compositor formou-se no Conservatório Dramático em 1917 em composição, piano e flauta.

³ *3 Peças* inclui três obras nacionalistas de sucesso: *No fundo do meu quintal*, *Lenda Sertaneja nº 8* e *Cucumbizinho*.

tratamento brilhante dado à escrita para flauta a faz pairar acima das cordas, como demonstra a passagem em sons harmônicos na coda do primeiro movimento (figura 1).

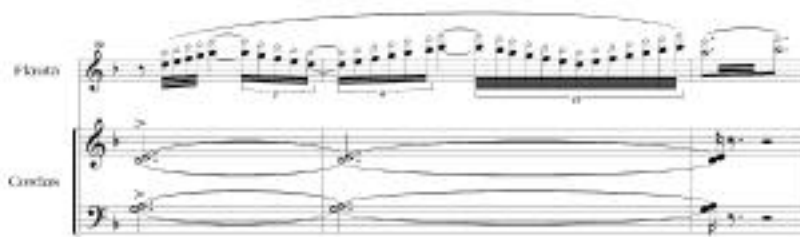


Figura 1: *Suíte para flauta e cordas*, 1º mov., *Ária*, *cadenza da flauta*, compassos 39-41

Música para flauta e piano

A categoria de música para flauta e piano contém duas peças originais, a *Valsa Choro* (1956) e a *Sonata para Flauta e Piano* (1962), e três transcrições, a *Suíte*, *Cucumbizinho* (1966) e a *Valsa de Esquina nº 7* (1966). A *Sonata* é dedicada a Alfredo Montanaro, “grande amigo de meu saudoso pai,”¹ resultando em uma sonata de grande porte, sendo marcante na escrita de música de câmara brasileira o fato do compositor empregar procedimentos seriais. No final da década de 50 até os meados de 70, Mignone, mesmo conservando traços inextirpáveis do nacionalismo, assume uma postura mais próxima ao movimento *avant-garde* tão disseminado no país.

A *Sonata para flauta e piano* de Mignone destaca-se por duas razões principais: é das poucas sonatas de compositores brasileiros escrita originalmente para esta formação,² e é nítido o domínio que o compositor tem dos dois instrumentos. No entanto, apesar de exercitar sua curiosidade e mesmo certo arrojo na exploração de novos procedimentos, esta sonata ainda exhibe traços conservadores, pela manutenção de algumas figurações de cunho nacionalista, nas molduras neoclássicas e nos gestos inequívocos, tais como sonoridades triádicas. Porém a *Sonata* também revela um grande domínio na utilização de procedimentos seriais como atestam os procedimentos de permutação (figura 2).

¹ Pouco se sabe sobre Alfredo Montanaro. O flautista Lenir Siqueira informa por entrevista telefônica em dezembro de 1999, que poderia trata-se de um flautista argentino de origem italiana.

² Posteriormente (1967), o compositor transcreveu a sonata para violino e piano. Para mais informações veja Esdras R. Silva, Francisco Mignone: Experimentation in the three Sonatas for Violin and Piano (D.M.A. dissertation, Boston University, 1999).

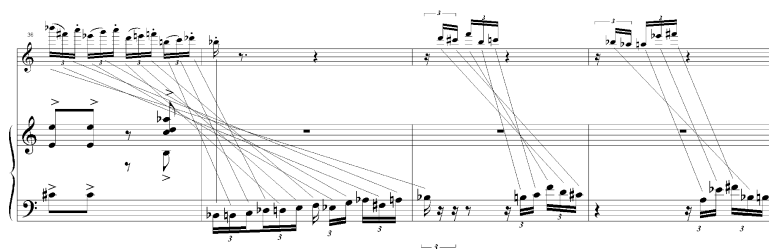


Figura 2: Sonata para flauta e piano, 3º mov., compassos 36-39

Música para sopros

Entre 1961 e 1984 Mignone escreve copiosamente para flauta em várias combinações de conjuntos de sopros (tabela 1). De um total de dezessete peças listadas nas diversas fontes sobre Mignone, somente onze obras foram localizadas. Cinco destas obras (as três *Invenções* para flauta e fagote, flauta e clarineta, e flauta e oboé; além da *Trifonia* e *Tetrafonía*) não puderam ter suas existências comprovadas.¹ Se estas obras estão perdidas, esta situação vem de encontro com a declaração de Verhaalen que: “o próprio Mignone reconhecia em si mesmo um desinteresse em o que os outros pensavam da sua música, uma peculiaridade a qual o fazia contente em criar pelo prazer do ato e freqüentemente dar de presente seus manuscritos.”² Outra questão é referente à obra *Quatro Momentos Musicais*, que é listada como uma peça independente. No entanto esta é simplesmente uma segunda versão da *Sonata a tre* com uma mera mudança no título. Surpreendentemente, outras duas obras desta categoria, *Ária* para quarteto de flautas e *Invenção a três* para flauta, oboé e clarineta, foram reveladas por este estudo pois não aparecem em nenhuma das listagens.³ Toda esta situação impõe um necessidade de um mapeamento mais criterioso da obra de Mignone pois existem obras listadas que não podem ser encontradas e obras existentes que não estão listadas.

As composições desta categoria refletem uma produção heterogênea que inclui transcrições de peças de caráter nacionalista tais como *Baianinha* e

¹ Estas obras estão desaparecidas ou as suas inclusões nas listagens representam erros de impressão; apesar dos esforços recentes em saná-la, esta falha ainda persiste nas fontes sobre a obra de Mignone.

² “Mignone himself acknowledged a disinterest in what others think of his music, a trait which makes him content to create for the pleasure of creating and then frequently to give his manuscripts away.” Marion Verhaalen, *The Solo Piano Music of Mignone and Guarnieri* (PhD. Dissertation, University of Columbia, 1971), 29.

³ Cópias dos manuscrito autografados da *Ária* e da *Invenção a três* foram encontradas respectivamente na coleção da Biblioteca Nacional e na coleção particular da Prof. Odette Ernest Dias.

3ª Seresta enquanto que em oito outras, *Fantasia*, *Quarteto*, dois quintetos de sopro, *Ária*, *Sonata a tre* ou *Quatro Momentos Musicais*, *Sonata para flauta e oboé* e *Invenção a três*, o compositor emprega procedimentos pós-tonais. As demais três peças, *2 Trifonias*, *5 Peças* e *Ária*, exibem escrita baseada em procedimentos tonais mas não fazem uso de elementos francamente nacionalistas. O ano de 1961 encontra Mignone no seu período mais produtivo; isto se dá em virtude de sua ligação com a Rádio MEC e seu quinteto de sopros em residência.¹

DATA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO
1961	<i>Invenção</i>	flauta e fagote
	<i>Fantasia</i>	flauta, oboé e clarineta
	<i>Quarteto para instrumentos de madeira</i>	flauta, oboé, clarineta e fagote
	<i>3ª Seresta</i> (transc.)	flauta, oboé, clarineta e fagote
	<i>Baianinha</i> (transc.)	flauta, oboé, clarineta e fagote
	<i>1º Quinteto de sopros</i>	quinteto de sopros
	<i>2º Quinteto de sopros</i>	quinteto de sopros
1963	<i>Ária</i>	quinteto de sopros
	<i>Invenção</i>	flauta e clarineta
1964	<i>Invenção</i>	flauta e oboé
	<i>Sonata a tre (Quatro Momentos musicais 1970)</i>	flauta, oboé e clarineta
1969	<i>Sonata</i>	flauta e oboé
1970	<i>Invenção a três</i>	flauta, oboé e clarineta
1971	<i>Trifonia</i>	flauta, oboé e clarineta
1972	<i>Tetrafonia</i>	flauta, oboé, clarineta e trompa
	<i>2 Trifonias (Divertimento a 3)</i>	flauta, oboé e trompa
1984	<i>5 Peças</i>	quarteto de flautas
	<i>Ária</i>	quarteto de flautas

Tabela 1: Obras de Mignone para sopros

Uma das obras de porte desta categoria é o *Quarteto para instrumentos de madeira*. Escrito em 1961, este quarteto foi estreado em 1977 pelos integrantes do quinteto de sopros da Universidade de Brasília. Nesta obra, o compositor emprega uma escrita dodecafônica nos quatro movimentos. No primeiro, *Allegro Grazioso*, o uso de procedimentos dodecafônicos pode ser observado no início, onde cada uma das quatro linhas apresenta a série em livre reordenação. A linha da flauta apresenta a seguinte ordenação da série: <3, 11, 0, 4, 1, 5, 6, 8, 10, 7, 2, 9>, a do oboé: <11, 0, 4, 1, 5, 8, 10, 7, 3, 10, 5, 3>, a da clarineta: <4, 1, 5, 8, 9, 7, 2, 9, 10, 3, 11> e a do fagote: <7, 2, 9, 6, 3, 11, 0, 4, 1, 5, 8, 10, >(figura 3).

¹ Integantes do quinteto gravaram grande parte deste repertório, incluindo o Sexteto, *Baianinha*, *3ª Seresta* e a *Sonata a tre*. Veja Marco Antônio Marcondes, *Enciclopédia da música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular* (São Paulo: Art Editora, 1977) e Vasco Mariz, ed., *Francisco Mignone; o homem e a obra* (Rio de Janeiro: Funarte, 1997).



Figura 3: *Quarteto*, primeiro movimento, compasso 1-5

Música de câmara com piano

Nesta categoria de música de câmara com piano, Mignone produziu várias obras de instrumentação variada das quais dois integrantes permanecem, a flauta e o piano. Há dois trios para flauta, violoncelo e piano, três sextetos para piano com quinteto de sopros e uma peça *Urutáu* que é um sexteto para piccolo, flauta, requinta (clarineta em MI b), fagote e piano a quatro mãos (tabela 2).

DATA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO
1935	<i>1º Sexteto</i>	quinteto de sopros e piano
1944	<i>Urutáu: o pássaro fantástico</i>	piccolo, flauta, clarineta em Mi b, fagote e piano à quatro mãos
1970	<i>2º Sexteto</i>	quinteto de sopros e piano
1977	<i>3º Sexteto – 6 Prelúdios e um Enigma</i>	quinteto de sopros e piano
1981	<i>Trio n° 1</i>	flauta, cello e piano
	<i>Trio n° 2</i>	flauta, cello e piano

Tabela 2: Música de câmara com piano de Mignone

O primeiro *Sexteto* assinala a primeira tentativa do compositor de escrever para conjunto de sopros. Nela percebe-se claramente um compositor nacionalista no apogeu da sua capacidade criativas e com domínio do estilo escolhido. O primeiro sexteto foi publicado em 1937; a publicação teve um efeito positivo e repercutiu mundialmente como atestam as fontes fornecidas por Bernard Pierreuse, Maurice Hinson, Joseph A. Wise e Harry B. Peters¹.

¹ Bernard Pierreuse, *Flute Literature: catalogue general des oeuvres editees et inedites par formations instrumentals*, (Paris: Jobert & Editions Transatlantiques, 1982); Maurice Hinson, *The Piano in Chamber Music: An Annotated Guide*, (Bloomington, IN: Indiana University Press 1996); Joseph A. Wise, *A Comprehensive Performance Project in Brass Literature with an Essay Consisting of Brass Instruments in Solo and Ensemble Music of Latin American Composers 1900-1986: An annotated bibliography*, (DMA diss, University of Iowa, 1987); e Harry B. Peters, *The Literature of the Woodwind Quintet*, (Metrichen, NJ: Scarecrow Press, 1971).

Nesta obra, Mignone é o seguidor de Villa-Lobos, como demonstra a influência francesa na escolha de combinações instrumentais. Corrêa de Azevedo descreve a obra como tendo “[...] sonoridades pujantes, por vezes violentas, conserva-se sob o signo da música negra, que tão forte influência exerceu sobre o compositor, nessa fase de sua evolução.”¹ Arnaldo Estrella afirma que os quatro temas principais utilizados nesta obra são de Pixinguinha. O caráter autenticamente brasileiro do sexteto, o qual inclui melodias de inflexão modal e figurações rítmicas sincopadas, é o resultado direto desta colaboração (figura 4).

The image shows a musical score for a sextet. It includes staves for Flauta (ob.), Oboé, Clarineta em Sib, Fagote, Trompa em Fá, and Piano. The piano part is marked *ppp* and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The woodwind parts have various dynamics like *fg* and *ppp*.

Figura 4: Sexteto, trecho do 3º tema atribuído à Pixinguinha, compassos 172-179

Conclusão

A música para flauta de Mignone é um repertório pouco explorado pelos flautistas. Nestas obras estão contidas uma enorme variedade de estilos, formas, gêneros e intenções musicais, desde as peças mais elaboradas e profundas até às mais leves e graciosas. Sua música tem melodias luxuriantes e ritmos vibrantes, cheios de vitalidade. A escrita para o instrumento é idiomática e inclui passagens de grande virtuosismo romântico aliado aos elementos da música popular brasileira. Quantitativamente, prevalece o estilo de serenata, a melodia sentimental, o choro e a valsa brasileira. A escola italiana, herdada e valorizada, se manifesta na escrita virtuosística e de efeitos brilhantes, na agilidade da digitação e nas melodias luxuriantes. Também oriundo da influência italiana destaca-se o caráter orquestral da escrita, com a flauta nos seus melhores registros, o médio agudo e agudo. O registro grave é explorado tímida e esporadicamente. Cabe observar que, no que tange à

¹ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em Vasco Mariz, Francisco Mignone: o homem e a obra (Rio de Janeiro: Funarte, 1997),14.

técnica propriamente dita, ao longo da sua produção Mignone fez pouco uso de recursos instrumentais especiais típicos da música do século XX. Unicamente são encontrados o *frulato* e sons harmônicos.

Mignone, um compositor de treinamento apurado que conhece bem o *métier*, escreve para flauta sempre num idioma idiossincrático, assim como para os outros instrumentos envolvidos neste repertório, fazendo jus à fama de bom orquestrador. A sua predileção pela flauta certamente demonstra a influência de seu pai mas também aponta para a proximidade do compositor com a música popular brasileira. Com este estudo, esperamos ter oferecido uma visão sobre a música para flauta de Mignone e ajudado a promover um pouco deste variado e pouco freqüentado segmento da música para flauta do século XX.

Referências Bibliográficas

- ESTRELLA, Arnaldo (1946). Música de câmara no Brasil. Boletim Latinoamericano de Música. Vol.6, 255-281.
- GAVINA, Leonardo ed (1991). **Francisco Mignone: Depoimento**. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- HINSON, Maurice (1996). **The Piano in Chamber Music: An Annotated Guide**. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- KIEFER, Bruno (1983). **Francisco Mignone, Vida e Obra**. Porto Alegre: Editora Movimento.
- MARCONDES, Marco Antônio ed. (1977). **Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular**. São Paulo: Art Editora.
- _____ (1998). **Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular**. São Paulo: Art Editora, 2ª edição.
- MARIZ, Vasco ed. (1997). **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Editora UERJ.
- PETERS, Harry B. (1971). **The Literature of the Woodwind Quintet**. Metrichen, NJ: Scarecrow Press.
- PIERREUSE, Bernard (1982). **Flute Litterature: catalogue general des oeuvres editees et inedites par formations instrumentales**. Paris: Jobert & Editions Transatlantiques.
- SECRET-SCHMEDES, Barbera (1996). **Wind Chamber Music: Winds with Piano and Woodwind Quintets: An Annotated Guide**. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- SILVA, Esdras R. (1999). **Francisco Mignone: Experimentation in the three Sonatas for Violin and Piano**. Boston: DMA Dissertation, Boston University.
- VERHAALLEN, Marion (1971). **The Solo Piano Music of Mignone and Guarnieri**. New York: PhD. Dissertation, University of Columbia.
- WISE, Joseph A. (1987). **A Comprehensive Performance Project in Brass Literature with an Essay Consisting of Brass Instruments in Solo and Ensemble Music of Latin American Composers 1900-1986: An Annotated Bibliography**. Iowa City, IA: DMA Dissertation, University of Iowa.

Análisis Auditivo de la Música: Una introducción al reconocimiento de estilos y géneros musicales

Silvia Glocer, Sandro Benedetto, Marta Lena Paz.
Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
E-mail: silviaglocer@mail.com

Resumen: La formación de auditores calificados con un alto grado de desarrollo del pensamiento crítico respecto de la música y sus problemas compositivos, interpretativos y comunicacionales es asumida en el ámbito de la Carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., por diversas asignaturas de la especialidad de música. En una de ellas, *Introducción al Lenguaje Musical* se inicia este proceso. El trabajo principal de esta materia consiste en llevar a un plano consciente muchos de los elementos técnicos de la música que se manejan con anterioridad sin saber su nombre o función específica. No son pocas las dificultades que el dictado de la misma ofrece. Algunas de ellas están vinculadas a la capacidad para integrar conocimientos teóricos del lenguaje musical y la historia de la música a habilidades de análisis por audición. La experiencia recogida a lo largo de diez años en la enseñanza de esta materia y la actividad paralela de los profesores realizada en el ámbito de conservatorios de música con bases metodológicas particularmente desarrolladas, dieron lugar a esta investigación que transfirió estos procedimientos de análisis hacia el reconocimiento auditivo de estilos y géneros musicales.

Palabras clave: Reconocimiento auditivo de estilos y géneros

Introducción

La formación de auditores calificados con un alto grado de desarrollo del pensamiento crítico respecto de la música y sus problemas compositivos, interpretativos y comunicacionales es asumida en el ámbito de la Carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por diversas asignaturas de la especialidad de música.

En una de ellas, *Introducción al Lenguaje Musical* se inicia este proceso. La cátedra ha desarrollado desde el año 1988, una intensa actividad de formación de oyentes de música, destinada a alumnos de la carrera de Artes, en sus tres orientaciones: Música, Artes Combinadas (cine, teatro y danza), y Plástica. Desde la búsqueda de un perfil de alumno interesado por distintos aspectos del arte y sin conocimientos técnico-musicales previos, su meta es la

formación de oyentes de música, capaces de comprender los elementos del lenguaje musical.

El trabajo principal de esta materia consiste en llevar a un plano consciente muchos de los elementos técnicos de la música que se manejan con anterioridad sin saber su nombre o función específica.

Para ello se diseñaron estrategias didácticas apoyadas fundamentalmente en la percepción auditiva. Estas estrategias se basan en algunos postulados de la Teoría de la Gestalt (Koffka, 1935), y las elaboraciones posteriores de Leonard Meyer (1956, 1973; Cooper y Meyer, 1960). También a través de los trabajos de Meyer (1967) se aplican saberes provenientes de la Teoría de la Información, cuyo principal representante es Abraham Moles.

Durante el período 1994 - 1997, los integrantes de dicha cátedra realizaron una investigación, denominada “*Análisis auditivo de la música. Sistematización de una experiencia de cátedra y su transferencia a otras áreas educativas*” en donde se verificó que el método de análisis auditivo allí empleado es una herramienta adecuada para enriquecer la percepción y comprender los diferentes aspectos que constituyen el lenguaje musical.

Este enfoque se centra en el aspecto formal de la música, el cual depende de la combinación de diferentes parámetros: el **ritmo**, el **código tonal**, las **ideas temáticas**, las **funciones formales**, las **texturas**, y la **instrumentación**. A través de ellos, el discurso articula su **sintaxis** y constituye una **forma** en el tiempo. De esta manera, se educa al oyente guiando la audición de la música para enseñar a percibir cada uno de los parámetros que constituyen el discurso musical, sin recurrir a la notación tradicional.

La obra musical se analiza en términos sintácticos, y, a partir de esa sintaxis, se descubre la organización de los demás parámetros que constituyen el discurso musical.

Se utilizan los conceptos de *permanencia*, *cambio* y *retorno* que permiten, para cada segmento de la obra, hacer una descripción más minuciosa de todos sus parámetros.

La investigación actual

Algunas dificultades para el dictado de la materia están vinculadas a la capacidad del alumno para integrar conocimientos teóricos del lenguaje musical y la historia de la música a habilidades de análisis por audición.

La experiencia recogida a lo largo de diez años en la enseñanza de esta materia y la actividad paralela de algunos de sus profesores realizada en el ámbito de conservatorios de música con bases metodológicas particularmente desarrolladas, dieron lugar a la investigación actual. Dando continuidad al

trabajo anteriormente mencionado, buscó las vías necesarias para determinar la tendencia dominante de cada parámetro del discurso dentro de las diferentes épocas y estilos, y fundamentar su reconocimiento desde el análisis exclusivamente auditivo.

Como punto de partida para realizar la investigación se redactaron los siguientes objetivos:

- a) Extender el dominio de la percepción de los parámetros o variables del fenómeno sonoro como herramienta para el reconocimiento de los diferentes estilos y géneros musicales, constituyéndose en una de las expectativas de logro para la cátedra de *Introducción al Lenguaje Musical*.
- b) Integrar la dimensión histórica del fenómeno musical con los aspectos técnicos de la música.

Etapas

1. Discutir cada uno de los conceptos teóricos involucrados en la enseñanza del análisis auditivo de estilos y géneros musicales: discutir el alcance de este análisis, teniendo en cuenta el perfil promedio de los alumnos de la carrera; elaborar definiciones apropiadas para cada concepto a transmitir, desde un abordaje exclusivamente auditivo de cada fenómeno musical.

2. Discutir sobre las técnicas didácticas apropiadas para introducir y desarrollar cada punto del programa de estudios: orden de los conceptos y terminología técnica a transmitir; estrategias didácticas para el abordaje de cada tema; secuencia de ejercitaciones necesarias para afianzar la percepción y comprensión teórica de cada tema; herramientas utilizadas en las diferentes instancias de evaluación (clases prácticas, tareas a realizar fuera de la clase, exámenes parciales y finales).

3. Discutir acerca de las características y problemas del trabajo grupal: problemas de dinámica grupal; posibilidad de seguimiento individual de la evolución de cada alumno; dificultades especiales que presentan los alumnos que no han cursado estudios formales de música.

4. Organizar un corpus de trabajo, seleccionando y analizando el material musical: recopilación de ejemplos para cada estilo y su ordenamiento didáctico; delimitación dentro de los diferentes estilos, los géneros musicales para analizar; establecimiento de los parámetros del fenómeno sonoro sujetos al análisis en cada caso, privilegiando aquellos que permiten reconocer características de estilo; discusión sobre el análisis de cada obra: factores de ambigüedad, interpretaciones alternativas y/o complementarias; confección de las fichas de análisis de las obras paradigmáticas de cada estilo y género.

5. Redactar el material teórico para ser suministrado a los alumnos del *Seminario: Introducción al reconocimiento de estilos y géneros musicales*

(que se realizó como trabajo de campo de esta investigación), y un libro para poner esta experiencia en manos de docentes de música de nivel secundario y terciario.

Resultados

Para el tratamiento de los distintos estilos musicales y su reconocimiento por audición tal como figura en el programa de estudios del *Seminario*, se partió del análisis exhaustivo de los distintos parámetros que conforman un discurso musical.

Los resultados se volcaban en la siguiente planilla:

a. Fuentes sonoras

Voces	Instrumentos Solistas	Conjuntos de Camara Y/U Orquesta	Clasificación

b. Elementos de la música

Aspecto Sintáctico	Aspecto Melódico-Armónico	Aspecto Rítmico	Textura	Forma	Agógica Dinámica Articulación	Instrumentación

c. Estilos musicales

Periodo Historico (Siglo – Época)	Estilo	Genero	Características

Luego, se compararon las relaciones que guardan entre sí los parámetros en obras del mismo período, para llegar a definir las características del estilo.

Los resultados se volcaban en la siguiente planilla:

Época/ Estilo	Aspecto Sintáctico	Aspecto Melódico-Armónico	Aspecto Rítmico	Textura	Forma	Agógica Dinámica Articulación	Instrumentación

Cuadro II. Síntesis de las características generales de cada época o estilo estudiados

Para ello fue conveniente abordar el estudio de la Sintaxis y la Textura en forma conjunta como ejes conductores.

Por su sintaxis clara y simple, se empezó con ejemplos de canto gregoriano y se planteó una secuencia histórica para la selección del material musical a analizar. De esta manera se ofreció al alumno un panorama histórico

de la evolución del canto llano a la polifonía. Se continuó con polifonía vertical (organum paralelo, divergente), melodía acompañada (organum florido), y distintos ejemplos del Ars Antiqua, para abordar por último la textura de polifonía horizontal (con algunos ejemplos del Ars Antiqua y principalmente del Ars Nova). Para el análisis del estilo del Renacimiento, se escogieron obras en donde se intercalaran secciones de polifonía horizontal con polifonía vertical.

Luego se trabajó con las épocas restantes siguiendo el mismo criterio.

Así, al respetar la línea del tiempo, se incorporaron los conceptos de sintaxis y textura en los diversos análisis de las obras escogidas y, a su vez el alumno tomó conocimiento de las características de la música de las épocas mencionadas de manera ordenada históricamente.

Desde el primer análisis se incorporó el estudio de los géneros musicales, el otro contenido central del programa.

Una vez hecho el análisis musical de una obra significativa de un estilo, profundizando en sus características distintivas, se escucharon varios ejemplos similares de la misma época, para corroborar la existencia de características compartidas con el ejemplo tomado como modelo.

Para todos los períodos mencionados se presentaron los rasgos generales, sin especificar las diferencias internas que se pueden encontrar en ellos. Por ejemplo, el estudiar el Renacimiento, se tomaron las características generales más sobresalientes, sin especificar las diferencias existentes entre las seis generaciones de esta época (Escuela franco - flamenca, compositores italianos, Período de las Escuelas Nacionales, etc.). Esta particularización corresponde a asignaturas posteriores de la carrera de Artes.

Además se hizo frente a la necesidad de pulir las herramientas de análisis, ajustar conceptos y precisar el alcance y la profundidad con la que un alumno no especializado puede enfrentar esta tarea.

La experiencia de la aplicación de esta técnica de análisis al trabajo con alumnos del *Seminario*, corrobora que dicha metodología se presenta para facilitar el acceso a las subsiguientes asignaturas tales como *Evolución de los Estilos I, II III y IV* o *Música Latinoamericana y Argentina*.

Conclusión

La percepción de la forma como globalidad y estructura favorece la comprensión del hecho musical. Al analizarse los elementos que la componen con relación a la obra en su conjunto se desarrolla un sentido de relación que termina reflejándose en el descubrimiento del estilo y el género de la misma. El oyente hace uso razonado de las variables del discurso, y las vincula entre sí.

El enfoque propuesto integra la dimensión histórica del fenómeno musical con los aspectos técnicos de la música, lo que garantiza que el conocimiento sea adquirido al estar relacionado con la base de conocimiento del sujeto, y por lo tanto la experiencia de aprendizaje resulte significativa. El uso de las fichas de análisis y la guía de audición, ayuda a organizar y jerarquizar la información, y por lo tanto a relacionarla con saberes previos.

La postura del oyente frente a la audición musical pierde ingenuidad y su percepción se torna más sutil. Un trabajo constante de perfeccionamiento en este campo mantendrá abierto un camino fértil para su realización como crítico o investigador.

Todo lo expuesto, pretende aportar un cimiento en análisis musical, desde un ángulo perceptivo puro.

En música es importante comenzar comprendiendo lo que suena, para luego cotejarlo y profundizarlo frente a la partitura. Los sucesivos cursos de análisis musical serán los encargados de realizar este trabajo.

Bibliografía Citada

COOPER, G. y Meyer, L.B. (1960). **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press.

KOFFKA, K. (1935). **Principles of Gestalt Psychology**. New York: Harcourt, Brace & Co.

MEYER, L.B. (1956). **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press.

MEYER, L.B. (1967). **Music, the Art, and Ideas**. Chicago: University of Chicago Press.

MEYER, L.B. (1973). **Explaining Music**. Chicago: University of Chicago Press.

Música e Comunicação: Ou, o que quer comunicar a música?

Silvio Ferraz

Programa de Comunicação e Semiótica - PUCSP

E-mail: sferraz@pucsp.br

Web: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/users/sferraz/index.htm>

Sumário: Esta comunicação busca apresentar alguns resultados de pesquisa realizados no âmbito da música e dos estudos sobre linguagem e comunicação em andamento junto ao programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP. A idéia principal é a de buscar subsídios para se pensar a composição musical, ou seja a criação musical (do intérprete ao compositor, ou mesmo do musicólogo) de modo a repensarmos a fenda existente entre criação e ouvinte não pelo viés da falta de comunicação, mas pelo do excesso que toda criação subentende e põem em jogo.

Palavras-Chave: composição, análise, escuta, linguagem musical

Em sua conferência “qu’est-ce que l’acte de création?”, a uma certa altura, Gilles Deleuze alerta que a obra de arte “não tem nenhuma relação com a comunicação; a obra de arte não tem nada a ver com a informação”.

Colocada assim, de subito, é difícil sustentar tal afirmação. Deleuze em sua conferência, no entanto, apresenta as razões pelas quais sustenta sua afirmação. Retomando Foucault, Deleuze basea-se na idéia de que informar, e por conseqüência comunicar, corresponde a dar uma ordem, ou melhor impôr uma idéia a alguém sem deixar muito espaço para a fuga, a não ser o da desobediência.

Visto assim não é difícil supor que entre arte e comunicação não existe uma relação forte. Aliás, arte e comunicação pertenceriam, assim, a território sem pontos de intersecção. Porém, também não é fácil sustentar esta nova afirmativa. Afinal, quantos não foram os artistas, e os movimentos estéticos, que não se sugeriram divulgadores de um pensamento, ou seja informadores, comunicadores de um modo de pensar?

Se nos reportarmos ao caso específico da música, a música engajada e toda espécie de cancionero sugerem, geralmente através de um texto cantado, ações e conexões humanas. Mas, mesmo comunicando, ou se propondo a comunicar algo, tais fatos musicais nem sempre foram o modo mais efetivo de comunicação. Muitas rebarbas ficam à mostra, e não é raro a força da melodia se sobrepor ao sentido do texto, ou vice-versa, transformando

o conteúdo, ou mesmo o abandonando nos diversos momentos em que a música comunica aquilo que não se previa.

Para percorrer este caminho e verificar o potencial comunicativo, ou não, da música procuraremos primeiro definir o que pode se entender por música: o que é a música?

De um modo geral, sempre que um objeto remete a uma qualidade de sentimento sonora pode implicar de algum modo em um objeto musical, mesmo que o objeto dinâmico – aquele que dispara tal sentimento – não seja um fenômeno acústico.¹ Pode-se falar de música mesmo na ausência física de som. E, indo ainda além, nem toda qualidade de sentimento sonora refere um fato musical, podendo ser simplesmente tomado por um fato sonoro (reduzido a um objeto² ou indicial), ou um fato vocal.³

Visto assim, entende-se por música aquelas qualidades de sentimento que remetem não apenas a um fato sonoro, mas sim a um fato musical, a uma escuta musical: um conceito dinâmico cujas tentativas de definição definham a cada nova experiência musical. Da escuta melódica e rítmica do barroco e do classicismo, da escuta simbólica do renascimento e romantismo, escuta estrutural do serialismo, à escuta espectral de Varèse e da Musique Espectral; da escuta gestual, à escuta surda ou muda de um John Cage. Neste ponto, a noção de música, a idéia de uma qualidade de sentimento musical já muito pouco refere ao objeto dinâmico acústico que a teria disparado. Dizer que algo é uma música não estaria diretamente ligado a uma qualidade de sentimento, mas sim à simulação de qualidades de sentimentos - agora musicais. A simulação de objeto dinâmico (dito musical) sobre um objeto dinâmico sonoro (ou quase sonoro). Um terreno cuja característica principal é a de ser um ponto de cruzamento, cuja base de fixação é o ritornelo – a dança dos elementos tomados por material, tornando sonoras forças antes não sonoras, como o tempo, a luz, a cor, as linhas, as fugas, os sentimentos, as relações humanas. Ou seja, não vem ao caso se há ou não uma ação de comunicar algo, mas sim a de por em ressonâncias pontos antes sem relação; tornar sonoras forças não sonoras de um modo distinto daqueles da poesia e

¹ Sobre noções como Objeto Dinâmico, Qualidade de Sentimento ver Santaella, Lucia. Percepção (S.Paulo: Experimento, 1995); Peirce, C.S. Semiótica (S.Paulo: Perspectiva, 1990); Ferraz, Silvio. “Música e Semiótica: mais uma aproximação”, (in: *OPUS* 4, Rio: Anppom/Cnpq, 1996)

² Por escuta reduzida entenda-se a escuta do som colocado entre parenteses tal qual sugere Pierre Schaeffer em Traité des objets Musicaux (Paris: Seuil, 1963) e pela corrente composicional “musique acousmatique” desenvolvida por compositores originalmente ligados ao Groupe de recherches Musicales (GRM).

³ A noção de “fato” é aqui um generalização da idéia de “fato musical” como apresentada por Jean Molino em “fait musical et sémiologie de la musique” (in: Musique en jeu n° 17. Paris: Seuil, 1975).

daqueles da fala, mesmo quando atravessada pela linguagem verbal como nas canções.

Em “Langage verbal et langages esthétiques” (in: *Musique en Jeu*, nº 2. Paris: Seuil, 1971) Raymond Court busca desvelar o que viria a ser o cerne da comunicação nas linguagens artísticas, ao que dedica grande parte do artigo e sua conclusão à escuta da música concreta. O que chama a atenção neste artigo é a definição, ou melhor, o campo onde se dá a comunicação. Para ele a comunicação está ligada à idéia de linguagem e de troca:

Todo fenômeno social é, em sua essência, linguagem. Num sentido fundamental em que a linguagem, longe de se reduzir a uma instituição entre outras, se confunde com a instauração da comunicação, da reciprocidade, da troca pela qual é celada a própria ligação social.

Sendo assim, para buscarmos uma solução ao problema que nos propusemos, vale testarmos esses fatores aos quais a comunicação está associada: linguagem, reciprocidade, ligação social (confraternização).

De um modo geral a comunicação implica em um emissor, um receptor e um meio por onde este processo se estabeleça, um código compartilhado ou não. Ela pode ser efetiva ou não; ela pode fechar o circuito entre seus participantes, ou não: um emissor sem receptor ou vice-versa, emissores e receptores sem códigos compartilhados ou ainda mais de um emissor fornecendo ruído às informações do emissor principal. No entanto, não podemos mais compartilhar uma definição tão simples e linear. Emissores, receptores e códigos articulam histórias não necessariamente compartilhadas entre eles. Uma série de signos descontrolados se manifesta numa relação deste tipo. O simples fato de dois interlocutores estarem interagindo, de estarem inseridos em um ambiente qualquer, de trazerem à tona outros ambientes, de terem percepções mútuas sempre instáveis, ou seja, de constituírem-se num sistema caótico, já põe em questão a linearidade. De fato tais variáveis são bem conhecidas, e é o que chamamos de ruído: aquilo que distorce a fonte primária de informação; e que conforme a potência, compromete o próprio processo de comunicação.¹

É neste sentido que podemos ainda mais uma vez dizer que a música não está ligada à comunicação, que a música não comunica nada, que o compositor não perde seu tempo buscando dizer algo e transmitir este algo sonoramente. Se a linguagem verbal está voltada a transmitir significações este não é o caso da música, ela não se ajusta à idéia de ser simplesmente um instrumento em função de um conceito. E não é difícil notar tal fato. Até mesmo no renascimento, frente a uma música basicamente simbólica, os

¹ Sobre a noção de comunicação e o modo como ela é tratada aqui neste artigo ver também Sèrres, Michel. *Communications* (Paris: Minuit) e Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *Mille Plateaux* (Paris: Seuil, 1982).

compositores tinham que se reportar à linguagem verbal quando queriam comunicar aquilo que estava em suas partituras. É o que encontramos nas introduções que Monteverdi escrevem para seus livros de Madrigais (cf. Roche, Maurice. Monteverdi. “Col. Solfeges”. Paris: Seuil, 1960). Textos que vinham a evitar a presença de ruídos entre o compositor, a música propriamente dita e o seu público. Textos que se destinavam a minimizar a presença ruim do ruído, a qual o compositor sabia ser impossível de ser evitada em sua escritura musical, e para a qual recorria ora à linguagem verbal ora à mera reprodução de sistemas estagnados e já estabelecidos de invenção.

O que se tem, nesta falibilidade comunicacional da música, é sua “dinamicidade”. É a instabilidade de seu caráter sígnico. A música e sua escuta se dão em um território movediço que produz e põe em cruzamento uma infinidade de signos e regimes sígnicos. E é este justamente um dos elementos com os quais lida o compositor: fazer a escuta transitar incessante e irregularmente daquilo que é registrável e controlável (os símbolos e a forma) ao que não é abarcável, ao singular das micro-percepções, ao singular de cada decisão instável de escuta. Ou seja, o compositor não lida com a estaticidade do signo, mas com sua dinâmica; ele opera diretamente com a distorção potencial de cada signo virtualmente envolvido em seu objeto. E é interessante ver como ele se vê traído quando adota uma posição fixa como a de compor uma música que traduza puramente uma estrutura específica em sua forma. Como nos lembra Boulez, a música é como a erva daninha, basta plantá-la no solo para que se ramifique de modo entremeado e irregular por cantos os quais nem imaginávamos (Boulez, Pierre. Par volonté et par hasard. Paris: Seuil. 1975. p.14).

Assim, se na comunicação entre duas pessoas, o ruído é aquilo que diminui a eficiência do processo comunicativo, é aquilo que dispersa a informação, na música o objeto do compositor é justamente o ruído, aquilo que desvia a comunicação. Se na escuta cotidiana opera uma superfície de captação, registro e controle de dados, na escuta musical opera uma superfície de produção de signos. E não é difícil notar esta distinção pois se na fala cotidiana o som chamasse a atenção sobre si mesmo estaríamos perdidos. Ou seja, o próprio som se constituiria num ruído.

De certo modo o mesmo pode ser dito da música tradicional, pois se o “som em si” se constituisse num foco em uma canção popular, melodia e ritmo se despedaçariam – daí o compositor pensar no equilíbrio entre os instrumentos da orquestra, no equilíbrio entre as vozes de sua harmonia, etc, como modo de garantir a submissão da sonoridade e sua servilidade à forma e à expressão do texto. Mas mesmo aqui as linhas de fuga proliferam e a escuta muda de rumo.

Mesmo não sendo primazia da escuta tradicional a presença do som como determinante, ou seja, nela som e silêncio devem se entrelaçar de modo a revelar o pensamento harmônico e melódico do compositor – o som deve estar ausente assim como a relação entre os aspectos sonoros, ao menos enquanto personagem – o personagem nela não é o som, ele é simplesmente o meio. A percepção do som sempre vem comprometida com o jogo de identificação de um ou outro intérprete, de uma outra formação orquestral, e até mesmo submetido a um julgamento estético que dá ao som um significado claro e aceitável por uma determinada classe de ouvintes. Não é pelo som apenas que se traçam as linhas de fuga da escuta.

A não relação com a comunicação estaria neste ato de distorção da escuta, de deslocamento do foco. Ao contrário da idéia de receptor, ou de intérprete, no caso da música cada instante pressupõe a invenção de uma nova escuta. Ouvir os sons em Mozart revela um outro Mozart, assim como ouvir os sons na *Oitava Sinfonia* de Beethoven revela passagens onde idéias como tema, acompanhamento, balanço harmônico, perdem sua força e cedem lugar a uma escuta molecular em que o som ganha força.

Tornar sensível um objeto simbólico ou mesmo tornar conceito um objeto sensível, para depois retirá-lo deste território: esta é a tarefa do compositor. Ele não comunica absolutamente nada, ele apenas joga o ouvinte num campo de batalha sem definir as regras. O compositor tece um território complexo, uma malha intrincada de entradas múltiplas, ao reiterar seus elementos numa forma de ritornelo; no modo como faz retornar a série, como tece os volteios dos campos harmônicos, como elabora o focar e desfocar de suas texturas musicais. Daí para alguns a escuta de músicas recentes parecer tão incomoda, pois a todo tempo ela traz o desconforto de territórios movediços. À comodidade de um código simples onde o ruído de informação era minimizado, sobrepõe-se a violência de um campo minado, em que cada ponto pode ser um ponto de passagem. A escuta nômade¹, assim vista, não se limita a ouvir sons, nem a traduzir impressões ou explicações sonoras, ela só tem um limite - se é que se trata de limite - o sentimento de qualidade aos quais retorna.

O que tento localizar com esta primeira argumentação é a fenda existente entre o ouvinte e a nova música, sobretudo quando esta fenda, ou

¹ A idéia de Escuta Nômade, forjada pelo compositor Daniel Charles em seu artigo “Musique et l’Oublie”(in: *Traverse* n.4. Paris. 1976), e posteriormente apresentado em “Musique Nomade” (Paris: Kimé, 1998), foi estudada e apresentada na dissertação de mestrado “Escutando Paisagens Sonoras: Uma escuta Nômade” de Fátima Carneiro (PUCSP, 2000).

mesmo falha, vem sendo alimentada e realimentada por trabalhos teóricos que localizam na falta de contato entre compositor e público – supostamente decorrente da pouca facilidade cognitiva desta música – o grande problema da música atual. Como retomado diversas vezes em trabalhos respeitadas, como os de Fred Lerdhal, entre outros pesquisadores voltados para esta problemática, um dos problemas da música atual estaria na falta de redundância; a eterna responsável pela falta de compreensibilidade.¹ Neste caso sempre haveria algo para ser compreendido, e que, por supor a música como sendo uma linguagem que comunica algo, este papel não estaria sendo cumprido com eficiência.

Se tomo a música tradicional não é difícil desvelar de onde vem tal confusão. A canção e a dança, transmutadas em música instrumental, manteve seus referenciais, seus modos de jogo, seus hábitos de escuta, mesmo quando já totalmente transformada e já sem a presença do texto ou mesmo do contexto. A passagem que sofreram das ruas às cortes, e posteriormente às salas de concerto não determinou uma mudança nos modos de escuta. Houve uma mudança de local, mas não necessariamente uma mudança de território – no sentido de ter permitido novas configurações de conhecimentos tão radicais a ponto do abandono imediato de modos anteriores de escuta. Pelo contrário, os modos e hábitos se mantiveram em outras roupagens. E talvez aquele que mais tenha perdurado tenha sido o daquela música que tem o som apenas como suporte, de uma música que tem algo a falar, mesmo que sem palavras. É assim que obras como *La Mer* de Debussy ainda são vistas como representações das movimentações das ondas do mar, ao invés de serem vistas como a apresentação de uma impressão complexa, de uma impressão háptica (que diz respeito a todos as faculdades e sentidos cruzados)², de um jogo de movimentos, que até pode ter a ver com ondas do mar. Mas, ao romper-se a fina linha do som como mero suporte passando ao som como música, o som como epifenômeno - no sentido Heideggeriano -, não é de se estranhar que a música se torne não compreensível. Razão simples pela qual a música não se propõe mais a ser compreendida, mas a ser percebida. A percepção passa a ser um dos personagens deste jogo no qual não se deixa de lado os hábitos ainda presentes (se bem que transmutados). Não há o que ser compreendido porque simplesmente não há um problema a priori a ser resolvido; a escuta é quem

¹ Lerdhal, Fred. “Constraints Cognitives” (in: *Contrechamps*, nº 10. Lausanne: L’Age d’Homme 1989), p.26.

² a idéia de espaço e percepção háptica é apresentada por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, e diz respeito a uma percepção que não privilegia um ou outro sentido mas os cruza. tal idéia foi primeiramente apresentada por Riegl em *Spätromische Kunstindustrie* (Viena, 1927) ao substituir a idéia de ótico-tátil por háptico, para falar da produção artística na Roma tardia.

engendra seus próprios problemas e não há respostas a serem alcançadas, muito menos respostas a serem acertadas.

Mas mesmo aqui, estando no terreno da percepção do fenômeno sonoro, ainda posso pensar em um modo de representação em que o compositor possa ter como objetivo, por exemplo, comunicar uma “forma genial” que ele pensou, e que como lembra Cage, nos permitirá ver o “quão inteligente” foi este compositor, já que o “quão sensível” ele foi nós já tratamos anteriormente ao falarmos da música como linguagem verbal (cf. Cage, John. *A Year From Monday*. Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 1975).

Para deixar este terreno da fenomenologia, partitiria então a propor não uma definição, ou uma explicação de processos cognitivos, mas uma imagem que, enquanto compositor, possa me fazer pensar e ir além dos terrenos restritivos da música simbólica e da música formal, ou mesmo da música que negue tais formas e significados. Esta imagem é a de dobra, e compreende largamente a noção de ruído. Imagine-se então não o fenômeno, a síntese das diferenças num objeto (sonoro ou musical), mas o que antecede esta síntese, o movimento – jogo de velocidades, densidades, superfícies – de fragmentos elementares sem nome, sem qualidade, sem medida, só analisáveis por este seu movimento que não é só o sonoro, mas o da forma, dos significados e sonoridades virtuais, esperando por sua atualização, sendo esta o resultado de uma operação irrepitível; a tomada de decisão que toda escuta implica gerando a partir daí camadas e mais camadas de ruído.

Constituindo assim, num terreno onde os limites da comunicação não se impõem, um campo de pura sensação do tempo e do espaço, como supõe Deleuze retomando uma idéia que já perseguiu Franz Kafka, Marcel Proust, Paul Klee e John Cage, a música pode ser vista como um espaço de escutas virtuais. E a escuta não fala apenas daquilo que foi disparado pelo som, mas daquilo que foi disparado por uma idéia de música. É da idéia de música que passo a falar. E é sobre essa música que falamos ao afirmarmos que ela não comunica nada a não ser que sua existência, enquanto espaço virtual, produz escutas também virtuais. A música em si não comunica, embora ela também seja um espaço de comunicações possíveis se assim se quiser. Mas ela é sempre um espaço de escutas virtuais esperando decisões que as atualizem, mesmo que alguém não a queira ouvir.

Referências Bibliográficas

CAGE, John (1975). *A Year From Monday*. Connecticut: Wesleyan Univ. Press.

CHARLES, Daniel (1976). “Musique et l’Oublie”. *Traverse*. n.4. Paris.

CHARLES, Daniel (1998). *Musique Nomade*. Paris: Kimé.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1982). *Mille Plateaux*. Paris: Seuil.

- DOS SANTOS, Fátima Carneiro (2000) **Escutando Paisagens Sonoras: Uma escuta Nômade**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUCSP.
- FERRAZ, Silvio (1996). “Música e Semiótica: mais uma aproximação. **OPUS**. n° 4. Rio: Anppom/Cnpq.
- LERDHAL, Fred (1989). “Constraintes Cognitives”. **Contrechamps**. n° 10. Lausanne: L’Age d’Homme.
- MOLINO, Jean (1975). “Fait musical et sémiologie de la musique”. **Musique en jeu**. n° 17. Paris: Seuil, 1975
- PEIRCE, C.S (1990). **Semiótica**. S.Paulo: Perspectiva.
- ROCHE, Maurice (1960). **Monteverdi**. “Col. Solfeges”. Paris: Seuil.
- SANTAELLA, Lucia (1995). **Percepção**. S.Paulo: Experimento.
- SCHAEFFER, Pierre (1963). **Traité des objets Musicaux**. Paris: Seuil.
- SÈRRES, Michel (1984). **Communications**. Paris: Minit.

Breve Reflexão sobre a Performance da obra *Movimento para Contrabaixo e Orquestra*

Sonia Ray

Universidade Federal de Goiás - Escola de Música

E-mail: soniaray@cultura.com.br

Web: www.musica.ufg.br/abc/abc.html

Sumário: A literatura musical brasileira carece de registro de experiências na área de performance musical uma vez que os registros na área frequentemente enfocam o produto final e não o processo que levou à realização deste produto. O desenvolvimento de novas técnicas para a execução de um instrumento musical tem sido incentivado pela colaboração compositor-*performer*. Tal colaboração tem resultado em obras com enfoques mais idiomáticos e ampliado as possibilidades de divulgação das mesmas. O presente artigo reflete brevemente sobre o processo que nos levou a performance da obra *Movimento* de Estércio Marques Cunha (1941), e pretende colaborar para preencher esta lacuna na formação do *performer* brasileiro.

Palavras-Chave: Performance, Contrabaixo, Contemporâneo, Composição, Brasil

As experiências na área de performance musical tradicionalmente não são registradas com o intuito de transmitir o processo que levou o músico à apresentar sua visão de determinada obra, mas sim com a intenção de registrar o produto final deste processo. É inegável que gravações de *performers* como Glenn Gold, Jascha Heifetz, Yo-Yo-Ma, Jessy Norman e Gary Karr, somente para citar alguns, são de extrema contribuição para músicos, em particular para *performers*. Porém, “um dos problemas mais graves no ensino da performance musical [e do estímulo à pesquisas nesta área] é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência de fazer e ensinar música” (BOREM, 2000).

Composições recentes como a obra *Movimento para Contrabaixo e Orquestra* de Estércio Marques Cunha (1941), têm levado o *performer* a expandir cada vez mais seu conhecimento técnico, seja devido à exploração de novas possibilidades de execução do instrumento ou devido à novos enfoques no uso de técnicas convencionais. Consequentemente, o processo de concepção técnica e estética da performance clama por constantes reavaliações

e reflexões. Assim, apresentamos aqui uma breve reflexão sobre o processo que nos levou a performance da obra *Movimento* pela primeira vez em público em 22 de agosto de 2000, no Teatro Goiânia - com a participação da Orquestra Goyazes, sob a regência de Eliseu Ferreira - durante a abertura do V EINCO - Encontro Internacional de Contrabaixistas, em Goiânia.

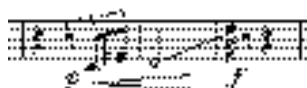
A obra nasceu de uma proposta de nossa parte ao compositor de apresentar um obra inédita na abertura do V EINCO. Era parte da proposta que durante o processo composicional, compositor e *performer* mantivessem contato a fim de que problemas de caráter idiomático fossem mais eficientemente solucionados. Cunha aceitou o que ele próprio chamou de 'desafio', uma vez que esta foi sua primeira obra para contrabaixo solista - apesar de Cunha ser compositor experiente que escreveu centenas de obras, algumas delas registradas em CD. Nos encontramos algumas vezes em meados de outubro de 1999 para discutir as possibilidades do instrumento. Discutimos os intervalos mais confortáveis para saltos em passagens lentas e rápidas e suas implicações nas alterações de golpes de arcos. Também argumentamos sobre os limites de projeção do contrabaixo frente a uma orquestra e sobre as várias possibilidades recentemente exploradas por compositores como Anderson e Deak (ambos compositores norte americanos com obras recentemente compostas para o instrumento) evitando a utilização de instrumentos de metal nas orquestrações e explorando o potencial melódico da região médio-aguda do instrumento.

O trabalho do compositor foi intenso e em menos de dois meses Cunha nos apresentou a primeira metade da obra já orquestrada. Esta primeira parte tinha passagens englobando praticamente todos os aspectos dos quais havíamos conversado. Cunha concebeu a obra para contrabaixo solista e orquestra e não um solo com orquestração, o que seria mais costumeiro. Apesar de o contrabaixo ser solista, a orquestração apresentava *clusters* em *tutti* pianíssimo e fortíssimo em vários pontos e em outros haviam longas pausas e suaves intervenções. Nossa primeira impressão foi a de que não haveria "espaço" para que o som grave fosse destacado. Esbarramos então no ponto mais marcante das obras de Cunha: sua singular concepção de silêncio. "O compositor-poeta fala de silêncio em seus versos e sua música performatiza isto" (MARTINS, 2000). No Lento, por exemplo, Cunha destaca os "silêncios" do solista tanto quanto sua notas, criando um clima de expectativa constante que é quase sempre nutrido por sons que surgem de outros (saindo de pianíssimos e indo até fortíssimos) ou que surgem de momentos de silêncio.

Começamos então a ler com o instrumento em mãos e nos deparamos com a primeira grande dificuldade, qual seja "ver e ouvir" o música através do manuscrito com a parte solista inserida na grade no mesmo tamanho dos outros instrumentos. No caso de Cunha, agravado pelo uso de lápis claro!

Algumas horas de trabalho foram necessárias para que uma espécie de quebra-cabeças fosse montado extraindo a parte solo da grade, permitindo assim que pudéssemos tocar seções inteiras da obra. Apesar do uso de softwares para escrita musical estarem cada vez mais usados, muitos compositores não se sentem à vontade em compor utilizando o computador. O performer que tem interesse em música contemporânea deve estar preparado para superar este primeiro momento de contato com o manuscrito e ir em frente.

A montagem desta primeira foi o ponto de partida para compreender a estrutura geral da obra. Movimento apresenta blocos de idéias onde o contrabaixo ora atua como solista e ora como parte da massa orquestral. A peça não tem campo tonal definido e explora de maneira criativa as possibilidades timbrísticas do contrabaixo valorizando recursos como cordas duplas na região grave (logo nos primeiros compassos do solo), pizzicatos demarcando mudança de andamento (compassos 32 a 34), dois tipos diferentes de glissando (glissando a duração total da nota inicial – compassos 120 e 121, e glissando subitamente ao final da duração da nota inicial – compassos 159 e 160), como mostram os exemplos nº1 e nº2 abaixo.



Exemplo 1: Movimento, compassos 119 a 121



Exemplo 2: Movimento, compassos 159 e 160

Os timbres são explorados no contrabaixo de forma a contrastarem com os instrumentos da orquestra. Fragmentos do tema são apresentados na abertura (lento) com variações numa curta intervenção (Rápido) até que o tema é apresentado na íntegra. Neste momento ainda não sabíamos se o que estava no papel funcionaria na prática. Assim, continuamos o processo de conhecer melhor a "obra em construção".

O próximo passo foi concentrar nos blocos onde os solos se encontravam, tocar as passagens inteiras de várias maneiras e "ver" o que funcionava e o que poderia ser melhor explorado. Simultaneamente a este trabalho, a obra começou a ser editorada no programa Finale com a colaboração de uma estudante de música. A partir deste momento, a obra foi praticamente dissecada em blocos e sugestões a serem discutidas com o compositor passaram a ser anotadas. Passaremos então mostrar e exemplificar as sugestões oferecidas ao compositor e os resultados obtidos desta colaboração compositor-performer.

Ligaduras

Quando combinadas com saltos de quarta justa, sétimas e outros intervalos mais distantes, as ligaduras passam a preocupar o contrabaixista uma vez que, no contrabaixo, a conexão entre as notas fica comprometida seja pela necessidade de mudança de posição seja pela necessidade de troca de corda. Em passagens rápidas o problema é facilmente amenizado pelo caráter rítmico. Já em passagens mais lentas, o caráter lírico exige uma conexão “limpa”, sem ruídos entre as notas. A primeira parte de Movimento apresentava alguns trechos com este problema tais como os compassos 133 a 135 onde uma ligadura ligava três notas com os seguintes intervallos: segunda maior seguida de sétima menor. Nossa sugestão foi retirar a ligadura e unir o intervalo de sétima menor com um glissando na corda Sol, o que não só colaboraria para acentuar o caráter lírico da passagem mas também utilizaria um dos recursos estruturais da obra, o qual o compositor explorou em toda a extensão do contrabaixo e na orquestração. A sugestão foi aceita e a passagem ficou como mostra o exemplo nº 3 abaixo.

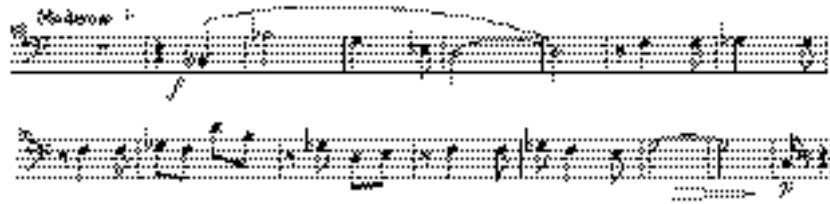


Exemplo 3: Movimento, compassos 133 a 135

Mudanças de oitavas

As passagens para o contrabaixo enquanto solista e em bloco com a orquestra soavam muito bem e as frases, apesar de incluírem seqüências de difícil execução, estavam dentro das possibilidades de um contrabaixista profissional. Porém, alguns trechos aparentemente não teriam a projeção ideal no palco por estarem concentrados na região médio-grave do instrumento. Sugerimos várias alterações de oitavas: compassos 69 a 84 (apresentação do tema), 93 a 99 (súbita mudança de andamento), 201 a 211 (súbita mudança de andamento), 296 a 309 (trecho final). O compositor hesitou em alterar as oitavas pois desejava ouvir justamente o som grave do instrumento sendo destacado. Pedimos que ele considerasse o fato do contrabaixo ser um instrumento transpositor em uma oitava para baixo, e que as alterações de oitavas não inibiriam os sons graves mas sim colaborariam para que estes fossem melhor projetados. Cunha concordou em experimentar das duas maneiras e ver o que funcionaria melhor com a orquestra. Até lá, tínhamos que ter dois planos, dois dedilhados e, em algumas passagens até variações de arcadas. Após os dois primeiros ensaios com a orquestra três das alterações de oitavas sugeridas foram aceitas, em combinação com algumas alterações de dinâmica nas partes da orquestra e do solo. A única que o compositor não gostou foi a apresentação do tema, a qual tomamos a liberdade de alterar mesmo sob hesitação do compositor. No ensaio geral Cunha já estava

convencido de que a apresentação do tema uma oitava acima seria mais efetiva. O resultado ficou como mostram os exemplos nº 4a, b, c e d abaixo.



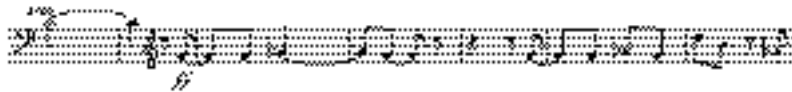
Exemplo 4a: Movimento, compassos 69 a 84



Exemplo 4b: Movimento, compassos 93 a 99



Exemplo 4c: Movimento, compassos 201 a 211



Exemplo 4d: Movimento, compassos 206 a 309

Pizzicato versus Arco

Após todas estas considerações, passamos a editar a primeira parte do solo baseado nas decisões tomadas em acordo com o compositor. Em fevereiro de 2000, Cunha nos entregou o restante do manuscrito contendo a segunda parte de Movimento. Todos os aspectos que vínhamos foram apreciados com detalhes pelo compositor. O último questionamento foi com relação a utilização de pizzicato no fugatto do moderato final. A passagem exigia do contrabaixo a mesma projeção que o fagote e o oboe para que as entradas dos temas ficassem equilibradas. Além disso, havia uma troca constante de arco para pizzicato. Considerando-se que a resposta do contrabaixo quanto à projeção de som em pizzicato e em arco está diretamente ligada ao ajuste da altura das cordas e o tipo de encordoamento utilizado.

Difícilmente um instrumento ajustado para a projeção ideal em pizzicato irá funcionar bem no uso do arco. Assim, após nova hesitação do compositor, concordamos em experimentar a passagem da duas maneiras. A conclusão foi a de que, num ambiente de acústica refinada, a passagem pode soar muito bem em pizzicato, porém, nas condições que tínhamos (que é a realidade de grande parte dos teatros brasileiros) o mais eficiente seria usar golpes de arco bem curtos imitando o som beliscado do pizzicato. A passagem ficou como mostra o exemplo n° 5 abaixo:



Exemplo 5: Movimento, compassos 226 a 240

Muito da obra Movimento só nos foi possível apreciar depois de três meses de trabalho após Cunha nos ter entregue o manuscrito final. O lirismo contido no andamento Lento, por exemplo, só nos foi revelado após estudarmos a orquestração e a riqueza dos timbres que estavam constantemente sendo combinados com o contrabaixo. Logo nos primeiros compassos do Lento a nota Ré é sustentada em uníssono por dose compassos começando pelo oboé, passando pelo contrabaixo solista, seguindo pela clarineta e terminando com os segundos violinos. Veja o exemplo n° 6 abaixo.

A sensibilidade do compositor ao escolher os momentos em que o grave do contrabaixo deveria ser destaque e quando deveria ser mais uma “cor” na orquestra, deu contrabaixista solista a possibilidade de mesclar um pouco de seu caráter tradicional de músico na orquestra com o brilhantismo presente no músico frente à orquestra através da maneira singular em que os 8 minutos o “diálogo” entre o solista e a orquestra proposto por Cunha em Movimento se desenvolve.

Exemplo 6: Movimento, compassos 113 a 120

A estrutura geral de Movimento poderia ser assim definida:

A	B	C	B'	D	B''	E
Lento: abertura	Rápido: curta Intervenção	Moderato: Apresentação do tema	Rápido: Curta Intervenção	Lento: lírico desenvolvimento sobre fragmento da primeira parte do tema	Rápido: curta intervenção	Moderato: fugato Desenvolvimento sobre fragmento da segunda parte do tema

Após três ensaios com a orquestra conseguimos definir os últimos detalhes da performance. Tivemos o privilégio de ter 5 ensaios com a orquestra no palco onde o concerto aconteceria. Movimento funcionou muito bem. Os músicos da orquestra acabaram se envolvendo com o trabalho e, a medida em que cada passagem era lapidada, eles tinham mais disposição para tocar.

Como grande parte do trabalho do *performer* é feito de forma individual, a experiência de trabalhar em conjunto com o compositor só tende a acrescentar novas possibilidades, novas formas de conceber o tal trabalho. No caso de performance de obras contemporâneas como Movimento, o trabalho em conjunto (pelo menos na fase inicial e no momento final de lapidação da obra), o contato com o compositor e a opinião de colegas são elementos indispensáveis para se obter uma performance de qualidade. Obviamente nada disto diminui aquelas horas de aquecimento e estudo diários do *performer*, pelo contrário, o trabalho com música contemporânea aumenta e em muito o tempo de preparação do performer.

Esperamos que a presente reflexão, apesar de breve, ajude a expandir horizontes e incentive mais *performers* a registarem suas experiências sobre o fazer e ensinar performance musical no Brasil.

Referências Bibliográficas

- BOREM, Fausto. Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. I SNPPM. Belo Horizonte, abril de 2000. Anais no prelo.
- CUNHA, Estércio Marques. Movimento para Contrabaixo e Orquestra. Goiânia: manuscrito, 2000.
- _____. Movimento para Contrabaixo e Orquestra. Editado por Sonia Ray. Goiânia: Cegraf, no prelo.
- _____. Movimento para Contrabaixo e Orquestra. Gravação em CD com Sonia Ray (contrabaixo) e Orquestra Goyazes. Teatro Goiânia, Goiânia, 22/08/2000.
- MARTINS, Martha. Poética Musical como Instauração de Mundo pelos Caminhos de Estércio Marques Cunha. Dissertação de Mestrado pela UFRJ, 2000.

Pesquisa e Performance

Sonia Albano de Lima
Doutora/Pesquisadora
E-mail: fmcgomes@uol.com.br

Sumário: O texto preocupa-se em difundir uma metodologia de ação para a pesquisa em performance. Releva a importância do instrumentista pesquisador. Discute a tradução dos signos musicais para uma linguagem discursiva como pressuposto básico para elaboração de uma pesquisa científica na área.

Palavras-Chave: pesquisa, performance, instrumentista-pesquisador, tradução, linguagem discursiva, iconicidade

Atualmente, a performance musical defronta-se com a necessidade de definir e caracterizar a metodologia empregada na elaboração de sua produção científica, a fim de que seus resultados sejam melhor avaliados pelos órgãos de fomento à pesquisa. Outros campos de pesquisa musical, a exemplo da musicologia e educação musical, portadores de metodologias mais definidas, têm obtido maior reconhecimento da comunidade científica, mesmo que incorporando em sua produção, fontes e material da área de práticas interpretativas.

A pesquisa científica que envolve a performance, de natureza altamente interdisciplinar, na maioria das vezes, pelo fato de não seguir uma normatização metodológica bem traçada, vêm atuando desordenadamente na elaboração de conhecimentos musicais, provocando reflexos desastrosos na avaliação e fiscalização de sua produção.

Outro motivo prejudicial reside na escassez de assessores especializados em performance musical, fato que emperra a maioria dos projetos encaminhados aos setores de análise, uma vez que eles são julgados e fiscalizados, em boa parte, por especialistas de outras áreas artísticas, quando não, de áreas ligadas às ciências físicas e até mesmo, sociais. Esses dois aspectos, essenciais ao reconhecimento da qualidade e quantidade de pesquisa produzida, ensejaram a presente reflexão.

O problema vem de longa data e incide, principalmente, na forma de como o homem ocidental pensa a música. Ele não só, separa o *pensar* do *fazer* música, como também, desqualifica a prática musical como atividade capaz de produzir conhecimentos. Essa mentalidade historicista foi retratada no texto que se segue:

Ao falar de música, Boécio entende por tal uma ciência matemática das leis musicais; o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executor, muitas vezes, mais não é do que um escravo privado de perícia e o compositor é um instintivo que não conhece a beleza inefável que só a teoria pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser considerado músico.[...] Trata-se de um vício teoricista que caracterizará todos os teóricos musicais da Idade Média. (ECO, 1989:43)

Até hoje, a maioria dos performers não sentiu a importância de relatar através da linguagem escrita, aquilo que fazem com os seus instrumentos, com a voz ou com os processos de criação. O fazer musical ainda é visto na sociedade atual, como trabalho artesanal que não produz conhecimento, mesmo exigindo do instrumentista uma atividade mental que, algumas vezes, se manifesta de forma desordenada. Esse comportamento quase que habitual induz ao falso silogismo de que *fazer música* não é o mesmo que *pensar a música*.

Não desconhecemos a importância dos cursos de pós-graduação em artes, que em menos de vinte anos, conferiram à pesquisa musical, mesmo que por caminhos torpes, um lugar junto a comunidade científica. Entretanto, introduzir a figura do *instrumentista pesquisador* no cenário científico é de real importância, vez que, esse profissional poderá, no futuro, conciliar no trabalho de pesquisa, *aspectos reflexivos do fenômeno musical com a performance propriamente dita*.

A pesquisa científica, utilizando um plano de ação sistemático e ordenado, tem como finalidade, a produção de conhecimentos em todas as áreas, inclusive na performance, uma vez que essa forma ordenada de agir, permite-lhe atuar nos mais variados campos do saber. É inegável que tanto a ciência como as artes contribuem sistematicamente para a formação do conhecimento humano, mesmo que as metodologias para a produção do conhecimento de uma e outra se processem de forma diversa.

É visível que, na maioria das vezes, a pesquisa científica nas ciências exatas, busca resultados científicos de aplicabilidade social mais imediata e urgente ao convívio humano. Ela, basicamente, é uma pesquisa mais premeditada, mais objetiva, mais utilitarista, vez que objetiva leis gerais com uma aplicabilidade social de grande alcance. Já, a pesquisa que tem como objeto de análise os fenômenos artísticos, (pesquisa artística) é bem mais especulativa, mais particularizada, menos pragmática e não pressupõe uma aplicabilidade social de grande alcance. Ela, na maioria, trabalha com abstrações mentais e conceitos que não priorizam a construção de leis gerais de aplicabilidade social. (ZAMBONI, 1998).

A pesquisa artística, as vezes, pode até se predispor a encontrar soluções determinadas para problemas específicos, ou então, produzir um tipo de conhecimento com aplicação social definida, mas, a falta desses

pressupostos não invalida o seu trabalho. Esse ramo da pesquisa, em grande parte, vislumbra como resultado, os processos de criação e os procedimentos relacionados à manufatura da própria obra de arte. O trajeto de um pesquisa artística, na maioria, não trilha um caminho previamente determinado e, nesse sentido, é uma pesquisa mais objetivada, uma vez que se projeta em sua própria trajetória. (ZAMBONI, 1998).

É certo que a pesquisa artística comporta alto índice de intuição, se comparada a das ciências exatas. Esse fator pode explicar a dificuldade que certos artistas encontram em relação aos demais pesquisadores, de elaborar seus projetos de pesquisa. Em alguns momentos, falta-lhes a precisão na metodologia empregada, uma hipótese de trabalho definida e uma conclusão precisa.

Enquanto linguagem, a música é entendida como uma das formas de expressão e comunicação do homem com o mundo. Uma parte considerável desse conhecimento cabe à execução musical, que, via de regra, manifesta uma maneira de agir mais intuitiva, aparentemente não tão lógica. Se pesquisada essa *praxis* musical, procedimentos mentais aparentemente antagônicos ao processo, tais como: razão e intuição, pensamento e ação, receberiam tratamento e importância similar.

O pensamento cartesiano que implantou a divisão entre matéria e mente, influenciou profundamente o pensamento ocidental em quase três séculos. O método analítico de Descartes contribuiu grandemente para o avanço das ciências, mas também originou um processo de conhecimento mecanicista, fragmentado e estático. Essa maneira de pensar o mundo consagrou uma epistemologia que rotulou o conhecimento humano em áreas estanques e sub-áreas, dando origem às diversas especializações. (CAPRA.1999: 57-58)

Embora esse pensamento analítico tenha se transformado no modelo do pensamento científico moderno, assistimos no início do século XX, à implantação de um novo modelo de conhecimento, onde a construção do saber se processa de forma dinâmica, interrelacionada e sistêmica.

De acordo com a visão sistêmica, as propriedades essenciais de um organismo, ou sistema vivo, são propriedades do todo, que nenhuma das partes possui. Elas surgem das interações e das relações entre as partes. Essas propriedades são destruídas quando o sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados. Embora possamos discernir partes individuais em qualquer sistema, essas partes não são isoladas e a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes.[...] A natureza é vista como uma teia interconexa de relações, na qual a identificação de padrões específicos como sendo “objetos” depende do observador humano e do processo de conhecimento. Essa teia de relações é descrita por intermédio de uma rede correspondente de conceitos e de modelos, todos igualmente importantes. (CAPRA. 1999: 39-49)

Essa nova visão não vê o conhecimento científico como produto acabado, definido, ilimitado. Ele passa a ser um conhecimento limitado no tempo, aproximado na sua esfera cognoscitiva, traduzindo via de regra, um pensamento processual.

O novo paradigma epistemológico, trata a arte e ciência como formas complementares de obtenção de conhecimento, regidas por um cérebro composto de dois hemisférios, o direito e o esquerdo, que interagem continuamente. Ainda que o hemisfério esquerdo tenha uma atividade preponderantemente racional, analítica e seqüencial e o hemisfério direito, tenha uma atividade mais intuitiva, as duas funções cerebrais não agem isoladamente. Sob esse argumento, não se justifica que o conhecimento obtido pela arte sofra tratamento diferenciado daquele obtido pela ciência.

Silvio Zamboni para demonstrar a inter-relação que existe entre o pensamento científico e artístico, descreve de forma simplificada o funcionamento do cérebro humano:

[O] funcionamento dos dois hemisférios cerebrais é necessário tanto para as atividades artísticas como para as científicas, donde dizer que existe um cérebro do artista e um cérebro do cientista é anunciar somente meia verdade. Por mais que sejam exercitadas as ligações neuronais de um ou outro hemisfério é sempre necessária a utilização das duas metades, quer se faça arte, quer se faça ciência. Não existe um cérebro padrão, determinado pela atividade que se exerça, pode existir uma preponderância de um em relação ao outro. Os hemisférios cerebrais são utilizados da mesma forma que usamos mais uma parte do corpo do que outra; (ZAMBONI. 1998:25)

O pensamento discursivo e a linguagem verbal expressada, encontram sérias dificuldades para explicar procedimentos artísticos. A dificuldade da pesquisa em arte não está tanto na sua produção, mas na tradução para o vernáculo. Por vezes, a linguagem verbal não encontra amparo lingüístico suficiente para retratar os códigos artísticos e musicais.

A arte para se expressar, não faz uso de um raciocínio discursivo como faz a ciência. Ela, na maioria das vezes, se apresenta em forma de *insight*:

O trabalho criador consegue coordenar os resultados entre a indiferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. [...] O caos do inconsciente é tão desalentador quanto o da realidade externa. Em ambos os casos necessitamos de técnicas menos diferenciadas de visão inconsciente para nos apercebermos da sua ordem oculta. Na esfera da criatividade, as realidades internas e externas sempre serão organizadas em conjunto pelo mesmo processo individual. Também o artista tem que enfrentar o caos em sua obra antes que a triagem inconsciente resulte na integração de seu trabalho e ainda na de sua personalidade.(EHRENZWEIG. 1967:20-21)

A intuição não tem como explicar logicamente a obtenção de seus resultados e se torna mais ou menos consciente à medida que vai ganhando uma forma:

O que ocorre freqüentemente dentro de um processo de trabalho criativo é a existência de seqüências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais. [...] Ao longo de um processo de trabalho criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional: procura-se algo, e, através de um insight (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlado pelo intelecto, os quais são ordenados. Na seqüência, surge outro problema, novamente um insight, e assim por diante... Dessa maneira se dá forma a uma idéia. A criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis.[...] O fluxo ordenativo segue os comandos dados pelo cérebro do indivíduo que está procedendo ao arrançamento, (ZAMBONI, 1998:29-30)

A pesquisa artística é fenomenológica por excelência, uma vez que estabelece inter-relações contínuas do pesquisador com o objeto pesquisado, relações estas, que vão formatando a pesquisa. Temos assistido, por razões já aqui apresentadas, a padronização de metodologias para todas as áreas de pesquisa, sem levar em conta a especificidade de cada área. O positivismo científico caracterizou a pesquisa como uma atividade neutra e objetiva, que busca descobrir regularidades contextualizadas em forma de leis (CHAUI. 2000:281). Essa mentalidade quando aplicada às ciências naturais é bastante adequada, entretanto, imprópria para a pesquisa artística. Para Silvio Zamboni:

Em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada. [...] A interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade, uma vez que cada interlocutor deverá fazer a sua interpretação pessoal e proceder uma leitura subjetiva para analisar o resultado da pesquisa contida na própria obra de arte. Diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela plurissignificação da linguagem artística. (ZAMBONI. 1998:58-59)

É importante também, considerar que a linguagem e o pensamento, enquanto fenômenos interligados e interdependentes, apresentam uma relatividade que se processa no próprio ato de pensar e transmitir um conhecimento determinado.(Schleirmacher.1999)

De certa forma, essa relatividade é que confere a plurissignificação, a atualização analítica de uma obra de arte e a personificação do objeto pesquisado por intermédio do interpretante. Essa visão hermenêutica dos processos de tradução da produção artística para o verbal, estende-se à música, em razão da iconicidade dos signos musicais. Os signos musicais, icônicos por excelência, comportam uma leitura poética e não discursiva, como quer a lógica e a linguagem verbal:

A bem da semiótica, a distinção “verbal/não verbal” deveria ser abolida de uma vez para sempre, propondo-se em seu lugar as expressões “verbal/icônico”, ou “simbólico/icônico”, uma vez que os sistemas verbal e icônico são os dois sistemas de signos centrais. A linguagem do inconsciente é basicamente para-linguagem, linguagem pré-verbal, icônica, paratática e paranomástica – um *quase-signo* [...] O que na realidade é comum tanto às linguagens artísticas, como à linguagem da criança, do homem primitivo, dos esquizofrênicos e à linguagem do inconsciente, é justamente esta organização paratática e icônica dos signos.[...] Muitos acreditam que a ciência é essencialmente verbal. Parecem não se dar conta do fato de que a ciência verbalizada nada mais é do que uma tradução da ciência icônica. (PIGNATARI. 1987 : 152-155)

Ao se tomar a palavra como código central, os signos só adquirem sentido quando traduzidos em código verbal. Nesse caso, o pensamento analógico é encarado quase como um procedimento não-científico, uma vez que a racionalidade se opera por contigüidade:

O paradoxo do interpretante peirciano é o fato de que ele é um processo de significação, nível da lei de generalização e, ao mesmo tempo, algo como um supersigno intercambiante entre o verbal e o icônico, pensando todo o processo, um modelo dinâmico das relações signícas – um ícone. Uma vez que o significado de um signo vem a ser um outro signo (cf. o dicionário), uma vez que um signo se satura num outro signo da mesma natureza e um código se satura em outro código, o verbal se satura no icônico e vice-versa, continuamente.[...] Qualquer tradução de código para código implica sempre uma operação metalingüística (*metasignica* talvez seja a palavra precisa). Qualquer objeto (uma obra de arte, por exemplo) resistirá sempre (será sempre diversa) à sua descrição ou análise.(PIGNATARI. 1987:149)

Mais importante do que rememorar a iconicidade do signo artístico é estabelecer que, em termos estritamente semióticos, não existe associações de idéias, mas somente *associações de formas*:

[O] significado de um signo é um outro signo e esta função significante é exercida pelo interpretante que, por sua vez, é icônico por natureza – um super ou meta-signo, continuamente estabelecendo diagramas significantes, [...] Resumindo: não se pode ter uma idéia (terceiraidade) isolada da sua forma (primeiridade). [...] Forma (outra denominação de ícone) é primeiridade e a sua principal maneira de organização é a coordenação (parataxe). Isto não significa, entretanto, que não exista uma hierarquia icônica; a diferença está no fato de que a hierarquia icônica se estabelece analogicamente, não logicamente. [...] Consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica. Estar realmente consciente da linguagem significa estar liberto da ilusão da contigüidade. (PIGNATARI. 1987:157;158)

Se a tradução de um signo icônico utiliza como forma de expressão a linguagem poética e não a discursiva, como aquela empregada nas ciências exatas, os signos musicais devem se servir da mesma linguagem para se expressar. Os processos mentais analógicos, associativos e sintagmáticos servem bem mais para manifestar os signos musicais. A tradução dos

fenômenos musicais utilizando a linguagem discursiva é um procedimento extremamente complexo, pois envolve uma lógica diversa. Se aplicada à performance musical, essa metalinguagem assume proporções ainda maiores, pois é na *praxis* musical que se encontra o objetivo principal da pesquisa performática. Fausto Borém, introjetando essa finalidade metodológica, projeta de forma singular a necessidade do performance “fazer soar a música”:

Nesse sentido, os professores de instrumento, canto e regência deveriam estabelecer uma rotina de documentação sistematizada de sua metodologia de performance, não só em texto escrito, mas também em gravação sonora. [...] Como o professor especializado em performance poderia ministrar suas aulas integrando esses dois lados da música?(BORÉM. 1997:53-72).

A pesquisa performática tem como campo de ação o relato do “fazer soar a música” em todas as suas dimensões, buscando conciliar o *fazer* musical ao *pensar* musical. Aí está sua finalidade e aí surgem suas inter-relações. É uma pesquisa híbrida, multiforme e comporta interfaces naturais. A sua dinamicidade muitas vezes foge ao controle científico. Nela, o pesquisador trabalha com linhas de pesquisa que estudam não só a performance, mas também, os aspectos históricos e teóricos da performance musical, os processos de criação, técnicas e estilos de composição, relacionando-se com a musicologia, educação musical, sociologia, estética e tecnologia.

Se esse caráter interdisciplinar permite intercâmbios, confrontos e diálogos com outras linguagens e áreas de concentração, ele tem dificultado sensivelmente a definição de uma metodologia adequada para a transmissão de seus conhecimentos. Cabe ao pesquisador da área, expressar-se de forma coerente, utilizando, no mais das vezes, uma linguagem discursiva que não comporta meios tão adequados para traduzir uma linguagem visivelmente icônica. Um exemplo dessa pesquisa está na composição “Etiam per me brasilica magna” do compositor Celso Mojola, escrita em 2000.

Referências Bibliográficas

- BORÉM, Fausto (1997). “Ensino da Performance Musical na Universidade Brasileira”. In: **Revista Pesquisa e Música**. V. 3, n. 1. Dez. p. 53-72.
- CAPRA, Fritjof (1999). “A máquina do mundo newtoniana”. In: **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix.
- ____ (1999). “Das partes para o todo”. In: **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix.
- CHAU, Marilena (2000). “O ideal científico e a razão instrumental. In: **Convite à filosofia**. 12 ed. São Paulo: Ática.
- ECO, Umberto (1989). “As estéticas da proporção”. In: **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Lisboa: Presença.

- EHRENZWEIG, Anton (1967). *A ordem oculta da Arte - Um estudo sobre a Psicologia da Imaginação Artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar. Tradução Luís Corção.
- PIGNATARI, Décio (1987). *Semiótica & Literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix. 165 p.
- ZAMBONI, Silvio (1998). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados. 107 p.

Levantamento dos Temas Literários Utilizados nos Cantos Ritualísticos dos Índios Karajá

Suely Ventura Brígido

Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos - Joanópolis - SP

E-mail: svbrigido@ig.com.br

Sumário: Apresento nesta comunicação um levantamento realizado em campo referente aos temas da literatura indígena que são mais utilizados nos cantos dos índios Karajá, assim como também, algumas informações a respeito dos autores e das situações que ensejam a elaboração desses cantos.

Palavras-Chave: cultura indígena; cantos indígenas; literatura indígena; processos de comunicação, relações interpessoais.

Durante a pesquisa de campo que realizei junto aos índios Karajá estive nas aldeias de Hawalò, Boiry e Krehawã. Nessa ocasião pude conhecer e conversar com vários índios responsáveis pelas letras e músicas dos cantos dos Aruanã.¹ Aliás o índio, chefe da casa onde passei mais tempo (2 meses) na aldeia de Hawalò, é dono de um respeitável repertório. Essa aproximação foi importante pois tivemos um bom tempo para dialogar, e assim, sempre que possível, sem caracterizar uma situação investigatória, inteirava-me das questões concernentes ao assunto estudado.

Os índios que criam os cantos são considerados pessoas especiais. Envolvidos com compromissos da sociedade, alguns deles até são apontados como possuidores de poderes sobrenaturais. Quando ele é xamã, ele cria os cantos também para fazer curas ou para os momentos de concentração e adivinhatórios. Alguns cantos feitos pelos xamãs, mesmo aqueles que são cantados pelos Aruanã, podem possuir palavras, cujos significados só o Xamã diz entender. Porém, há certas palavras que nem o xamã sabe o que significam. Essas ele diz que fazem parte de uma linguagem própria dos "bichos".

Para J.Combarieu a música nasceu da magia, e o canto era o meio de colocar os espíritos em relação com o ser humano. Os magos, com sua arte

¹ Aruanã - Mito presente na história da criação do Cosmo. Segundo os Karajá, os Aruanã transmitem, por ocasião do ritual da Dança do Aruanã, as mensagens dos "bichos", dos seres sobrenaturais que vivem debaixo da água.

experimental, sabiam os meios como agir e evocar entidades sobrenaturais, empregando, para isso, vozes e palavras incógnitas precientes¹.

Segundo um informante, alguns cantos são feitos com parceria, "uma pessoa tem idéia e conta para a outra, e juntos completam. Depois cantam várias vezes até memorizar". Mas algumas vezes o canto tem a finalidade de criticar ou chamar atenção de uma determinada pessoa. Tudo acontece nas reuniões na Casa dos Homens sem comentários, discussões, e sem que o nome da pessoa atingida seja revelado. Dizem que pronunciar o nome da pessoa neste local é perigoso. Interessante que esses cantos nunca ficam sem resposta. Assim sendo, na reunião seguinte, sem fazer comentários, o índio "atingido" apresenta sua mais recente criação, que nada mais é que sua própria resposta. Porém, quando o índio não sabe fazer música, ele discretamente pede ajuda a um amigo. Com discrição também se comportam os índios, que no caso compõem a platéia. Interessante pensar que esta prática passa uma idéia semelhante à que encontramos nos desafios - Disputa poética entre cantadores. Gênero mantido especialmente no sertão brasileiro².

Os índios dizem também que os cantos podem aparecer em sonhos, "quando a gente acorda lembra e completa a música para ficar tudo certo. Às vezes alguma índia pode também ter esse tipo de sonho, e, quando isso acontece, ela narra o que sonhou só para o marido ou para o pai. Ele passa então a cantar muitas vezes para gravar, mas ninguém pode saber que aquele canto veio da mulher". Este fato fala claramente do controle que a comunidade impõe à expressão feminina. Segundo meu informante "esses sonhos são mensagens dos espíritos, por isso têm que fazer música para todos os índios também ficarem sabendo"³. Essas formas mentais, para cuja presença não há explicação na vida do indivíduo, Carl Jung chamou de símbolos coletivos e foi também estudado por Freud como resíduos arcaicos⁴.

Durante o trabalho de revisão e transcrição dos cantos que gravei, pude perceber que meus colaboradores índios indicavam com muita facilidade não só o responsável por cada canto, mas também os cantos originados em outra aldeia, e distinguiam de imediato os ritmos e cantos dos diversos Aruanã, (espíritos dos ancestrais) evidenciando assim que há características próprias de expressão. Interessante também que os índios dizem que fazem as músicas para serem utilizadas pelo Aruanã de sua preferência.

¹ COMBARIEU, J. Apud . SIQUEIRA, Batista. *Música e Fenomenologia*, p. 9.

² Em princípio os *Desafios* são acompanhados pelos seguintes instrumentos: a viola e a rabeca no Norte, a sanfona, e o violão no Sul. do Brasil. (CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do folclore Brasileiro*).

³ Depoimento colhido na aldeia de Santa Isabel do Morro.

⁴ JUNG, Carl. *O Homem e seus Símbolos*, p. 67.

Segundo um informante da aldeia de Hawalo, todas essas composições fazem parte do repertório utilizado nos rituais dos Aruanã. Porém são apresentadas pela primeira vez, à comunidade, nas reuniões na Casa dos Homens (casa das rezas). Os cantos, originários de outras aldeias Karajá, eventualmente passam a ser incorporados ao elenco utilizado pelos Aruanã das outras aldeias. Porém, para que esses cantos sejam reconhecidos, eles devem passar espontaneamente pela aceitação comunitária da aldeia de Hawalò, a principal aldeia Karajá.

Em princípio, os temas dos cantos têm uma motivação coletiva, sendo que a grande maioria fala da realidade dos homens, e representa não só o pensamento masculino sobre a mulher, mas também sobre o relacionamento entre a mulher e o homem. Outras músicas falam sobre os animais, ou referem-se a fatos e relações interpessoais vividos no dia-a-dia, ou sobre os “*Tori*” (brancos da cidade). Geralmente essas narrativas, ou têm uma característica de crítica ou, de uma certa maneira, apresentam uma intenção de controle sobre as situações e poderes que representam perigo, e marcam momentos de uma interrelação social.

Lendo cuidadosamente as traduções de todas as letras dos cantos que conseguimos reunir em trabalho de campo foi-me possível levantar os assuntos que aparecem com mais frequência. Em geral, quando os homens se referem à mulher, usam a figura da mãe, da irmã ou prima. Esta última também para designar esposa ou companheira. Nos cantos, os homens são quase sempre caracterizados como vítimas, numa posição passiva. As mulheres são as que freqüentemente tomam a iniciativa, sempre se insinuando e procurando oportunidade de se satisfazerem sexualmente.

Alguns cantos falam das pessoas que não são sinceras com seus parceiros e fingem que gostam de seus amantes, só para sentirem prazer, ou ainda das pessoas, homens ou mulheres, que buscam uma satisfação sexual sozinhos, sem a participação dos companheiros.

Nos cantos, os homens expressam sua admiração por uma determinada moça, ou repúdio a uma mulher feia, magra de perna fina, que fica se insinuando, ou, ainda, descrevem certas circunstâncias e pormenores com respeito ao ato sexual, dizendo implicitamente de suas preferências estéticas e sexuais.

Interessante, que na realidade as mensagens dos Aruanã falam muito pouco do seu mundo (fundo do rio Araguaia) e de suas visitas ao mundo do meio (a aldeia). Esses cantos representam preocupações e frustrações mais pertinentes aos homens Karajá. E parecem retratar um momento muito reservado, quando os homens se permitem expressar seus conflitos e seus sentimentos íntimos, que marcam situações, quando "o homem se coloca na relação mais pessoal com a natureza." “Na vida de todos os homens há

momentos que atuam sobre eles mais poderosamente que outros. Sobre um, uma trovoadas provoca reação mística, sobre outro, o nascer do sol, num terceiro, o mar, a floresta, os penhascos, o fogo. A voz do sexo contém muito desse mesmo sentido místico da natureza”.¹

Observa-se que essas narrativas marcam valores positivos e também negativos. A esse respeito, é interessante citar o pensamento de Clifford Geertz: "Tanto o que o povo preza como o que ele teme e odeia são retratados em sua visão de mundo, simbolizados em sua religião e expressos, por sua vez, na qualidade total da sua vida. Seu ethos é distinto não apenas em termos da espécie de nobreza que ele celebra mas também em termos da espécie de baixaza que ele condena; seus vícios são tão estilizados como as suas virtudes"².

Essas considerações levam-me a pensar que esses cantos são verdadeiros arquivos que guardam muitos pensamentos subjetivos do homem Karajá, assim como valiosos conteúdos étnicos que, em sua grande maioria, são apenas conhecidos através das narrativas dos índios.

A opinião que André Toral apresenta em seu estudo sobre a cosmologia e sociedade Karajá traz uma interessante complementação sobre o assunto; “os *ijasò* (Aruaná) estão a serviço da comunidade, através de um arranjo histórico concreto. Nele, os homens lutam para manter uma sociedade hierarquizada, liderada pelos membros do *ijoi* e longe dos tropeços, dos desentendimentos cotidianos da aldeia. Os Karajá, hoje em dia, relacionam-se com os *ijasò* (Aruaná) de maneira a manter um ordenamento social conservador e em sintonia com formas de vida ligadas a fontes de subsistência tradicionais”³.

Apresento agora como exemplo alguns temas utilizados nos cantos:⁴ No entanto, devo mencionar que conseguimos com o auxílio de índios professores do idioma tradicional (Karajá), realizar 146 transcrições contendo as letras e as melodias dos Karajá.

¹ OUSPENSKY P.D. *Tertium Organum*, p 233

² GEERTZ, Clifford. *Teoria das Culturas*, p.:108

Segundo Geertz, ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, e a atitude subjacente em relação a ele mesmo, e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas, como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. (p. 144).

³ TORAL, André A. *A Cosmologia e Sociedade Karajá*. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional .1992, p. 168.

⁴ Brígido Suely: DAS BILD DES URSPRUNGS in Musices Aptatio -Institut für hymnologische und musikethnologische Studien. Köln

(1) Aruanã WERU (música antiga)

Riwaije riwaijemy
wautede Kidiwaijekeh_

espera espera
para poder vir.

Ler_ke uritere
waumytxi waitxeômy kere
waraheto ranyratxita bidiwaijekeh_.

Irmã não pode olhar no meu corpo
não pode mesmo.
É para olhar só na pena e na palha

(8) Aruanã WERU.

Wadetirole rahure
Wadeti ole rahure
Heroiremyheh_
Tibo itxedukemybo bia rahurerihy

Um animal caiu na água
de repente chegou a piranha
e perseguiu o bicho.

Walake uritere
Rubuderamy teboriheny
Areworati herahureh_

O bicho fugiu
Mas assim mesmo a piranha chegou lá
E comeu ele

(16) Aruanã IJAREHENI

Waitxerenamy hehy
Kuawade mariakehy

Anda para lá para eu olhar

Kiahe waijohónakõnare
Kiahe waijohonakõnarehy
Hawykybere
Nõterenakõkewihehy
Kuaòhe maria maria kehy.

Isso nunca ouvi falar
Isso nunca ouvi falar
A mulher que não dá gosto
De relação sexual
E fica andando para lá e para cá.

(18) Aruanã TXAÒHI

Bededykynana
Ijaradu nikahe rurure

Morreu a rã que ficava correndo
No tempo de estação

Waritetehe rurure
Waritete herururehy

A rã morreu
A rã morreu

(27) Aruanã WERU

Aõdykyjina he ariore rare
Hãbudi teòtemyhe
Kia rariamyhe
Kialebere ariore
Kia rarehy

Agora sua filha tem razão
de ficar cantando todos os homens
É desse jeito sua filha

Leryke
Arioreðihe mabe
Ariorehe tebòki
Bimymy arioreðihe
Kia lebere ariore
Rarehy

Prima fica com sua filha
Pegando na mão dela
E desse jeito a sua filha

(48) Aruanã TXAÒHI

Heriekey baderawòki
Juraelena heriekey

Ficava procurando debaixo de uma árvore

Hawyky jyby Haawyky jybyy	Uma mulher preta, uma mulher preta
Kaikorihe ixjurehy Arabutere byrelemyhe-hy Kia riekehya Kia riekehya	Você é pessoa estranha Demora de morrer, E fica querendo comer.
(95) Aruanã IJAREHENI Inatyhymy-kori tawhy diriramy Redi rybenymy Kiahe ròtuòkè ròtuòkèhy	É verdade Subiu para contar Quantidade de suas flechas
Wawyhy dinika tamy arariakeremy Wawyhy dinika tamy arariakeremy	Vou contar A quantidade de minha flechas Dizendo assim subindo para ele
(96) Aruanã IJAREHENI (música antiga)	
Ijòì itxena berahãky henaky Waura bèdu-hy	O grupo de homem fica pescando Onde esperam é o lugar Onde tem mais peixe tucunaré
Itxenadi jieryhe Itxena bòdieryhe Hawyky myhe Rediòdehyòdehy nyrehy Aõ taruxera Kiaikõnyhe itxena-dijiryhe hawykydi rariamy	Para conquistar a mulher Fica se recuperando Mas não com sua boniteza Por causa somente de um remédio Que conquista as mulheres
(134) Aruanã TXAÕHI	
Rõtxi tahutiny Kyny-he rirorenyneri rirorenyneri Rubu ota otamy Rituere-nyrere-hy	Não pensavam nada Entraram e morreram com vários tipos de morte
Walana-kehe kia wahe Ijãju robuna-o tebona rubue ota otamy Iny rubodã-kadu kia rare kia rare	O meu tio, Esse povo estrangeiro Que mata com suas armas de vários tipos Ficaram xixindo evacuando Eles mataram
(140) Aruanã TXAÕHI	
Ibedereny ibedereny-ke He rekehe Irybi iny reke Riteo riteo nyry-kehe rare-hyy	Dizendo que a terra e deles Ficam mandando embora os povos
Ijõ tary-ke Rarybemy rare-hyy Alabie widykyna aõ-ko kabe dehe rare-hy Ibutu lahíbede rarehy Uritykyna-le uritykynale-hyy	Outros ficam falando Essa terra não foi seu avô que fez A terra é de todo mundo Essa terra é de todos os avôs.

Pesquisa de um Roteiro para Avaliação de Software Educativo-Musical: Discussão Metodológica

Susana Ester Krüger

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / Escola de Música e Belas Artes do Paraná

E-mail: edu.musical@osesp.art.br / sekruger@osite.com.br

Web: www.osesp.art.br

Sumário: O presente artigo relata a metodologia utilizada em uma pesquisa que teve como objetivo o desenvolvimento, a testagem e a proposta de um Roteiro para avaliação de software para educação musical. Para tanto, foi adotada a metodologia de Pesquisa de Desenvolvimento, em três fases de realização, as quais demandaram em diversos instrumentos de coleta e análise de dados e diferentes tipos de amostragem. Os resultados obtidos sugerem que esta metodologia seja adequada e passível de replicações em outras pesquisas da mesma natureza.

Palavras-Chave: metodologia, pesquisa, roteiro, avaliação, software educativo-musical.

Introdução

Pesquisas sobre avaliação de software educativo-musical ainda não são usuais no Brasil. Mesmo na literatura internacional, não foram encontradas pesquisas que estabelecessem parâmetros fundamentados em uma literatura abrangente, interdisciplinar e atualizada para a criação, uso e avaliação de software para Educação Musical. Por estes motivos, foi realizada a pesquisa aqui relatada, a qual teve como objetivo o desenvolvimento, a testagem e a proposta de um roteiro para avaliação de software educativo-musical (Krüger, 2000)¹.

Dada sua natureza interdisciplinar, procurou-se subsídios metodológicos nas áreas de Informática Educacional e Educação Musical. Enquanto não foram localizadas pesquisas na área específica, foram encontradas diversas pesquisas na Informática Educacional. Foram assim contempladas as necessidades percebidas em estudos sobre educação musical auxiliada pela informática (ex.: Uptis, 1992; Krüger, 1997; Krüger et. al.,

¹ Dissertação de Mestrado. Orientação: prof^ª Dr^ª Liane Hentschke; co-orientação: prof^ª Dr^ª Rosa Maria Viccari.

1999; Fritsch, 1995) mediante as possibilidades metodológicas da Informática Educacional (Barker & King, 1993; Richey & Nelson, 1996).

Ressalta-se que o objetivo deste artigo não é apresentar os resultados da pesquisa, mas sim descrever e discutir sua metodologia como, por exemplo, as interligações dos instrumentos quantitativos e qualitativos e as formas de amostragem e coleta de dados.

Fundamentação Metodológica

A pesquisa teve início com a análise de vários roteiros para avaliação de software educacional, provendo elementos para a construção da metodologia da pesquisa e o formato e características gerais do Roteiro. Por meio de um questionário específico, foram analisados os roteiros Hannafin & Peck (1988), Barker & King (1993), Behar (1993), Squires & McDougall (1994) e Kopponen (1997). Destacou-se a metodologia de Barker & King (1993), devido as suas diferentes fases de execução, com instrumentos de coleta de dados e amostras específicas; coleta e análise sucessiva dos dados; e, procedimentos de validação dos parâmetros e questões de uma versão preliminar de roteiro. Igualmente, a pesquisa aqui relatada diferencia-se quanto aos seus procedimentos gerais de testagem, que não ocorreu em situações reais de avaliação de software. Ao contrário, foram testados os parâmetros (categorias e sub-categorias) e as questões de um Roteiro Preliminar, sendo a ênfase fortemente vinculada à sua estruturação e validação interna visando a confecção de um Roteiro final.

Devido à abrangência da fundamentação teórica e a complexidade implícita no processo de desenvolvimento e testagem do Roteiro Preliminar, optou-se por um dos tipos de “Pesquisa de Desenvolvimento” (Richey & Nelson, 1996). Estas são similares aos estudos denominados “desenvolvimento de modelo” e “pesquisa de desenvolvimento de técnicas”, sendo que o tipo escolhido enfatiza o “estudo do projeto, desenvolvimento, ou dos processos de avaliação, ferramentas ou modelos”; leva a um “novo design, desenvolvimento e avaliação de procedimentos e modelos, e das condições que facilitam seu uso”; e, geralmente, propicia a generalização das conclusões (p.1217). Pode incluir diversas e distintas fases, caracterizadas pelo relato e análise sucessiva de um conjunto de dados e, principalmente, “podem ser conduzidos estudos secundários para analisar e definir o problema instrucional, para especificar o conteúdo, ou para determinar a validade e confiabilidade do instrumento” (ibid. p.1218).

Metodologia da Pesquisa

A pesquisa foi estruturada em três Fases (Tabela 1):

		Principais Características	Métodos
Desenvolvimento do Roteiro Preliminar	Fase I	Análise e sugestões de questões para categorias e sub-categorias propostas para um Roteiro Preliminar. Amostragem: professores e programadores;	Método de Survey (Estado de Leontamento) Instrumento: Questionário Aberto
	Fase II	Elaboração do Roteiro Preliminar por meio da análise e comparação dos dados obtidos na Fase anterior com a fundamentação teórica.	Análise parcial dos dados (pela pesquisadora)
Testagem do Roteiro Preliminar	Fase III	Realização de entrevistas e aplicação de um questionário sobre o Roteiro Preliminar. Amostragem: redação dos indivíduos da Fase I e software.	Método de Survey (Estado de Leontamento) Instrumentos: Questionário Fechado e Entrevistas Semi-estruturadas (Técnicas de Entrevistas Cognitivas)

Tabela 1: Fases da Pesquisa

O Roteiro foi proposto após a Fase III, advindo dos resultados de toda a pesquisa.

Metodologia das Fases I e II

A partir da análise dos roteiros e da fundamentação teórica foi elaborado um texto com categorias e sub-categorias, formando a base teórica para um Roteiro Preliminar. Este documento foi submetido ao escrutínio de indivíduos na Fase I propriamente dita.

Nesta foi adotado o método de Survey de Corte Transversal, caracterizado por uma única coleta de dados de uma “porção da população de interesse (...), na expectativa de que os indivíduos examinados propiciem informação relativamente descritiva de uma população inteira” (Casey, 1992, p.116). Por meio de um Questionário Aberto (ibid. p.118), foi solicitada a elaboração de, no mínimo, três questões para cada categoria e sub-categoria, e sua análise. O mesmo foi aplicado via e-mail (Knupfer & McLellan, 1996; Richey & Nelson, 1996).

Foram buscados dados de professores e programadores que trabalhassem com software para Música/Educação Musical. Como no Brasil existe um número reduzido destes indivíduos, a escolha foi realizada por Amostragem Não-probabilística por Objetivo, que permite a delimitação da

população de acordo com características relevantes à pesquisa (Casey, 1992, p.117). Assim, participaram desta Fase oito indivíduos¹.

Na Fase II foi elaborado o Roteiro Preliminar, cujas questões emergiram da análise comparativa das sugestões de questões e das análises dos indivíduos e, da fundamentação teórica da pesquisa. Desta forma, obteve-se concordância com as principais tendências da Informática Educacional e da Educação Musical.

Metodologia da Fase III

Para a testagem do Roteiro Preliminar também foi adotado o método de Survey, sendo utilizados simultaneamente dois instrumentos de coleta de dados: o Questionário Fechado e a Entrevista Semi-Estruturada, esta baseada nas “Técnicas de Entrevistas Cognitivas” (DeMaio & Rothgeb, 1996).

O Questionário Fechado (Figura 2) utiliza-se de “categorias com opções de respostas” (Newman & Benz, 1998, p.193), sendo apresentado em forma de ficha de avaliação para que os indivíduos atribuíssem graus de pertinência e importância às questões. As categorias “pertinência” e “importância” foram compostas por escalas de graduação unipolares de três graus (Ostrom & Gannon, 1996, p.304-5), sendo 3 o grau mais importante (Behar, 1993).

Questionário Fechado					
Grau de Pertinência			Grau de Importância		
1	2	3	1	2	3
()	()	()	()	()	()
(Descrição do Roteiro Preliminar)					
2) Há algum tipo de limitação no design do software que dificulte seu uso de acordo com a teoria de aprendizagem do professor?					
1	2	3	4	5	
()	()	()	()	()	
Comentários sobre o software:					

Figura 2: Questionário Fechado para Avaliação do Roteiro Preliminar

Através das Técnicas de Entrevistas Cognitivas solicitou-se que os indivíduos verbalizassem sua análise do Roteiro Preliminar. Segundo DeMaio & Rothgeb (1996), os resultados destas técnicas permitem “construir, formular e perguntar melhor cada questão” (p.177). Foram utilizadas as técnicas: (a) “pensar em voz alta”: verbalização dos pensamentos dos indivíduos; (b) questões de sondagem: perguntas adicionais do pesquisador, verificando os motivos de escolha das respostas ou interpretação de termos, entre outros; (c) paráfrases: repetição da questão nas palavras do entrevistado; e (d) avaliação da segurança: classificação da segurança pessoal do indivíduo na sua resposta,

¹ A autora agradece a participação de Alexandre Vieira, Antônio Nunes, Eloi Fernando Fritsch, Eduardo Reck Miranda, Glória Cunha, José Honório Glanzmann, Marcos Schreiber e Rodolfo Coelho de Souza.

possibilitando assim a identificação de questões difíceis de responder (ibid. p.179).

Foram requeridas duas amostras: educadores musicais e programadores de software para Música/Educação Musical; e, software educativo-musical. Para a redução da amostra da Fase I, foi empregada a Amostragem por Estágios, que possibilita o uso de uma porcentagem da amostra inicial em fases posteriores (Mucchielli, 1979). Assim, participaram seis indivíduos. Para a seleção dos software foi adotada a Amostragem por Objetivo, visando um parâmetro mínimo de simulação do ambiente educacional no qual o Roteiro poderia ser utilizado ou seja, para uma eventual representação de seu uso. Como muitos software são destinados a atividades pedagógicas específicas (Krüger et al., 1999), optou-se por STR (Sistema de Treinamento Rítmico) e SETMUS (Sistema Especialista de Teoria Musical)¹.

Para a análise das entrevistas foi criado um sistema de codificação dos dados (Bogdan & Birklen, 1994). Primeiro, analisou-se os dados na procura de “regularidades, padrões e tópicos”, para transformá-los em “Categorias de Codificação” e agrupá-los em “Famílias”. Estas podem ser preestabelecidas, como os parâmetros e questões do Roteiro Preliminar - a “Família de Categorias sobre o Roteiro”. Outras surgiram durante a análise, como a “Família de Categorias sobre Software”. As Categorias podem ser mescladas e classificadas em mais de uma Família (p.221-222). Para cada Família foram criados Sub-códigos (ibid. p.234) para detalhamento e análise de aspectos emergentes.

A análise dos resultados demonstrou que o Roteiro Preliminar obteve alto grau de aprovação em termos quantitativos com relação à função e redação. Entretanto, comprovou-se a necessidade de modificações de conteúdo, enunciado e questões. Assim, foi criado o Roteiro final, baseado nos resultados de toda pesquisa, nos critérios sugeridos por Cohen & Manion (1987), Triviños (1987) e Mucchielli (1979), no questionário para a análise comparativa dos roteiros e, principalmente, na fundamentação teórica da pesquisa.

Nesta versão, alguns parâmetros foram agrupados e teoricamente aprofundados, sendo inseridos textos de apoio (vide Kruger, 2000). Seguindo os critérios adotados para a formação do Roteiro Preliminar, parâmetros e questões foram reanalisadas, sendo mantidas quando obtivessem avaliação de 50% ou mais de pertinência e/ou importância no grau 3, ou excluídas, caso as classificações fossem demasiadamente divergentes e houvessem críticas apontando irrelevância ao processo de avaliação.

¹ Desenvolvidos pelo Laboratório de Computação & Música da UFRGS.

Discussão Metodológica: Conclusões

Destacam-se três aspectos desta metodologia: seus procedimentos, enquanto validação interna do Roteiro Preliminar; a integração dos procedimentos de natureza quantitativa e qualitativa; e, a extensão da atuação/função da amostra de indivíduos e de software.

A coleta de dados para o Roteiro Preliminar e a sua testagem relacionam-se diretamente aos procedimentos de verificação da validade deste tipo de instrumento. Pode-se efetuar uma analogia entre estes e os procedimentos que investigam a validade e a confiabilidade de testes ou questionários. Os procedimentos de validação subdividem-se em validação da construção e validação do conteúdo (Simonson & Maushak, 1996). A validação da construção refere-se ao grau em que a medida representa acuradamente a questão proposta. Para tanto, “especialistas são solicitados a avaliar o teste e suas reações são utilizadas para modificá-lo; ou, se eles não apresentam reações negativas, o teste é considerado válido” (p.998). A validação do conteúdo investiga “a representatividade da amostra de questões incluídas no instrumento. (...) Normalmente é determinada pela análise cuidadosa dos itens do teste” (ibid. p.998). A testagem revelou um alto grau de validade do Roteiro Preliminar, sendo aprovado com poucas ressalvas e com grande índice de concordância, o que requereu poucas modificações na estrutura central do Roteiro final.

A adoção de instrumentos quantitativos e qualitativos na testagem deve-se, principalmente, à natureza interdisciplinar da pesquisa. Este design também é comum na Informática Educacional (ex.: Behar, 1993). Newman & Benz (1998) citam diversos exemplos de integração entre métodos e instrumentos de coleta de dados quantitativos e qualitativos de diversos campos de conhecimento, os quais podem ser combinados como um “contínuo interativo” (p.3;12;26). O Questionário Fechado justificou-se pela necessidade de investigar se algumas questões, apesar de serem pertinentes, poderiam ser consideradas mais importantes que outras. O cálculo dos graus de importância e pertinência demonstrou a adequação dos parâmetros quanto ao tema e principalmente quanto à formulação da questão. Complementarmente, as Entrevistas revelaram que poucas questões foram tidas como desnecessárias (como também foi observado nos resultados quantitativos) e que havia coerência temática tanto entre as questões como entre estas e a fundamentação teórica adotada. Observou-se assim que os resultados obtidos através dos diferentes procedimentos e instrumentos de coleta e análise de dados foram coerentes.

Em relação a forma de amostragem dos indivíduos na Fase III, revelou-se ser apropriado o uso de Amostragem por Estágios, apesar de menos utilizada na Educação Musical. O uso desta técnica deve-se, primeiramente,

aos ainda poucos indivíduos brasileiros atuantes na Informática aplicada à Educação Musical; segundo, que residissem em local acessível para as entrevistas; e, terceiro, a fundamentação metodológica principal na pesquisa de Barker & King (1993), os quais adotaram técnicas semelhantes. Confirmou-se também a hipótese de que seriam apresentadas contribuições adicionais para a formação do Roteiro final, dado o conhecimento dos indivíduos sobre os objetivos e a fundamentação teórica inicial da pesquisa.

Quanto a seleção da amostra de software, considerou-se pertinente o uso de software em desenvolvimento (protótipos) ao invés de software finalizado (produtos), uma vez que pesquisadores apontam que esta situação de avaliação possibilita aprimoramentos (Higgins, 1992; Sakamoto et al., 1979; Squires & McDougall, 1994). Portanto, poderiam ser feitas inferências à adequação do Roteiro na avaliação de software neste estágio de desenvolvimento. Outro aspecto refere-se a ênfase da testagem e o uso destes software. Na maioria das pesquisas sobre roteiros, observou-se que a tendência residia na sua testagem durante a avaliação de um ou mais software (ex.: Behar, 1993; Kopponen, 1997). Ou seja, as conclusões partiriam das inferências do pesquisador sobre a propriedade de uso do Roteiro naquela situação. Em termos de diversidade de software e contextos sócio-culturais e educacionais, tal metodologia pode apresentar deficiências quanto a generalização da aplicabilidade. Já esta pesquisa priorizou a obtenção de dados de indivíduos da área, teve ampla fundamentação teórica e adotou procedimentos relacionados à validação interna do Roteiro. Finalmente, ressalta-se que os software serviram apenas para simulação de uso do Roteiro Preliminar, sendo observados somente quando essenciais ao esclarecimento de alguma dúvida na redação, no conteúdo teórico ou quanto a aplicabilidade das questões.

A testagem do Roteiro final em maior escala e em situações reais de avaliação de software não foi prevista na metodologia inicial por limitações logísticas. A continuidade da pesquisa ocorreu em vários contextos educacionais com professores e um número maior de software protótipos e produtos, bem como na reavaliação e uso de software produzidos pelo Laboratório de Computação & Música (ex.: Krüger, Fritsch & Viccari, 2001). Acredita-se que estas testagens complementarão e confirmarão a metodologia e a fundamentação teórica da pesquisa aqui relatada, devido a ampliação do número de indivíduos e software. E, por fim, após a análise destes resultados, poderá ser constatado o grau real de adequação do Roteiro a diferentes situações de avaliação de software educativo-musical.

Referências Bibliográficas

- BARKER, Philip; KING, Terry. (1993). **Evaluating Interactive Multimedia Courseware – A Methodology**. In: Computers & Education, vol. 21, n.º 4. p. 307-319.
- BEHAR, Patricia Alejandra. (1993). **Avaliação de Softwares Educacionais no Processo de Ensino Aprendizagem Computadorizado: Estudo de Caso**. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Computação). Porto Alegre: PPGCC - UFRGS.
- BOGDAN, Robert.; BIRKLEN, Sari. (1994). **Investigação Qualitativa em Educação: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos**. Trad. Alvarez, Maria João; Santos, Sara B. dos; Baptista, Telmo M. Porto: Porto Editora.
- CASEY, Donald E. (1992). **Descriptive Research: Techniques and Procedures**. In: Colwell, Richard (ed.). Handbook of Research on Music Teaching. New York: Schirmer. p.115-123.
- COHEN, Louis & MANION, Lawrence. (1985). **Research Methods in Education**. 2ª. ed., London: Croom Helm.
- DEMAIO, Theresa J.; ROTHBEG, Jennifer M. (1996). **Cognitive Interviewing Techniques: In the Lab and in the Field**. In: Schwarz, Norbert; Sudan, Seymour (eds.). Answering Questions: Methodology for Determining Cognitive and Communicative Processes in Survey Research. San Francisco: Jossey-Bass Publishers. p.177-196.
- FRITSCH, Eloi Fernando. (1995). **Música Computacional: A Construção de Sistemas de Computação para Música**. In: Logos. Canoas, v.7, n.º 2, Out/95. p.76-88.
- HANNAFIN, Michael J.; PECK, Kyle L. (1988). **The Design, Development, and Evaluation of Instructional Software**. New York: Macmillan.
- HIGGINS, William. (1992). **Technology**. In: Colwell, Richard (ed.). Handbook of Research on Music Teaching. New York: Schirmer. p.480-497.
- KNUPFLER, Nancy Nelson; MCLELLAN, Hillary. (1996). **Descriptive Research Methodologies**. In: Jonassen, David H. (ed.). Handbook of Research for Educational Communications and Technology. New York: Macmillan. p.1196-1212.
- KOPPONEN, Marja. (1997). **CAI in Computer Science**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação). Joensuu: University of Joensuu (FI).
- KRÜGER, Susana Ester; FRITSCH, Eloi Fernando; FLORES, Luciano Vargas; GRANDI, Roges Horácio; SANTOS, Tiago Rubin; HENTSCHKE, Liane; VICCARI, Rosa Maria. (1999). **Developing a Software for Music Education: an Interdisciplinary Project**. In: VI Simpósio Brasileiro de Computação & Música. Anais... Rio de Janeiro: SBC/SBC&M. p.251-264.
- KRÜGER, Susana Ester; FRITSCH, Eloi Fernando; VICCARI, Rosa Maria. (2001). **Avaliação Pedagógica do Software STR**. Revista Brasileira de Informática na Educação. No Prelo. Florianópolis, SBC.
- KRÜGER, Susana Ester. (1997). **A Influência do Software Juilliard Music Adventure no Desenvolvimento das Composições de Crianças de Dez Anos de Idade**. Monografia (Especialização em Administração de Instituições de Ensino) Curitiba: FAE/CDE.
- _____. **Desenvolvimento, testagem e proposta de um roteiro para avaliação de software para educação musical**. (2000). Dissertação. (Mestrado em Educação Musical). Porto Alegre: PPGM - UFRGS.

- MUCCHIELLI, Roger. (1979). **O Questionário na Pesquisa Psicossocial**. Trad. Rivera, Luiz Lorenzo e Magaldi, Sílvia; rev. Silva, Mônica S. M. São Paulo: Martins Fontes.
- NEWMAN, Isadore; BENZ, Carolyn R. (1998). **Qualitative – Quantitative Research Methodology: Exploring the Interactive Continuum**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- OSTROM, Thomas M.; GANNON, Katherine M. (1996). **Exemplar Generation: Assessing How Respondents Give Meaning to Rating Scales**. In: Schwarz, Norbert; Sudan, Seymour (eds.). *Answering Questions: Methodology for Determining Cognitive and Communicative Processes in Survey Research*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers. p.293-318.
- RICHEY, Rita C.; NELSON, Wayne A. (1996). **Developmental Research**. In: Jonassen, David H. (ed.). *Handbook of Research for Educational Communications and Technology*. New York: Macmillan. p.1213-1246.
- SAKAMOTO, T.; KIMURA, K.; SCHIMADA, M.; OZAWA, S.; OKAMOTO, T. (1979). **Evaluation Methods for Improving CAL Materials**. In: *Computers & Education*, vol. 3 n.º 4. p.281-291.
- SIMONSON, Michael; MAUSHAK, Nancy. (1996). **Instrucional Technology and Attitude Change**. In: Jonassen, David H. (ed.). *Handbook of Research for Educational Communications and Technology*. New York: Macmillan. p.984-1016.
- SQUIRES, David; MCDUGALL, Anne. (1994). **Choosing and Using Educational Software: a Teachers' Guide**. London: Falmer Press.
- TRIVIÑOS, Augusto N. S. (1987). **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a Pesquisa Qualitativa em Educação**. São Paulo: Atlas.
- UPITIS, Rena. (1992). **Technology and Music: An Interwining Dance**. In: *Computers & Education*, vol. 18 n.º 1-3. p.243-250.

Escutar um Filme: Variações de uma mesma Música

Suzana Reck Miranda

Doutoranda do Departamento de Multimeios - IA - UNICAMP

E-mail: suzanarm@iar.unicamp.br

Sumário: O presente texto propõe a utilização de alguns conceitos de Cláudia Gorbman sobre a relação música/cinema em conjunto com conceitos específicos da Classificação Semiótica da Música desenvolvida por José Luiz Martinez, com o objetivo de servir como ponto de partida para reflexões de possíveis relações intersemióticas entre a música e o cinema. O exemplo escolhido para realizar uma tentativa de análise neste horizonte foi a primeira seqüência do filme *O Gênio Excêntrico Glenn Gould em Trinta e Dois Curtas* (1993) de François Girard.

Palavras-Chave: Música de Filmes, Semiótica, Glenn Gould, François Girard, Teoria do Cinema.

Se na maior parte da produção cinematográfica o espectador nem sempre dirige a sua atenção para a música, isto parece ter uma razão: a história narrada deve prevalecer. A música, dentro deste ponto de vista, geralmente é usada como um elemento que reforça o conteúdo da imagem. Sendo assim, mesmo tendo uma função bem determinada, é possível que o espectador saia do cinema sem ter realmente prestado atenção nas ocorrências musicais. Trata-se da chamada "música de fundo". Ela está lá, cumprindo o seu papel, sem jamais perturbar o fluxo da narrativa.

Porém, não é só como "coadjuvante" que a música tem atuado no cinema. Até mesmo na sua fase "muda", alguns cineastas (como Eisenstein, por exemplo) preocuparam-se com outros tipos de relação entre a música e a imagem. Durante todo o desenvolvimento do cinema sonoro, as experimentações não pararam. Por razões similares ou totalmente antagônicas, determinados cineastas têm procurado realizar filmes onde a música, de certa forma, precisa ser "escutada".

Este estudo está trazendo um exemplo de um tipo de filme onde a música deve ser percebida pelo espectador, justamente por ser parte relevante do texto fílmico. "*O Gênio Excêntrico Glenn Gould em Trinta e Dois Curtas*" de François Girard é um conjunto de pequenos filmes que abordam a vida, a personalidade e o ponto de vista estético/filosófico do pianista. É um

docudrama¹ sobre um músico. A música, neste caso, deixa de ser apenas uma instância narrativa por ser, ao mesmo tempo, núcleo temático da diegese.² Uma vez que ela está presente no centro da história narrada, obviamente que o espectador perceberá a presença da mesma.

O modo como Girard utiliza a mesma música - que está presente na diegese - como instância narrativa do filme, merece atenção e destaque. Existe uma rede de significações que o espectador pode (ou não) estabelecer a partir de uma mesma ocorrência musical. Para evidenciar tal característica, será apresentada uma análise da primeira seqüência do filme. Esta análise está orientada através de conceitos de dois diferentes autores: Cláudia Gorbman e José Luiz Martinez. Estes autores foram escolhidos porque o objetivo desta análise também é encontrar um ponto de partida para reflexões de possíveis relações intersemióticas entre a música e o cinema.

A obra de Gorbman³ é um importante referencial na Teoria da Música de Filmes e está voltada, sobretudo, para a análise da música típica do cinema narrativo clássico⁴. O principal questionamento que orienta o desenvolvimento de suas idéias é exatamente o fato da música, muitas vezes, "não ser ouvida" neste tipo de filme. Fato este que, segundo a autora, ocorre porque o espectador foca sua atenção nos eventos narrativos do filme. Por isso, a preocupação de Gorbman está mais direcionada para a posição do espectador em relação à música de filmes do que propriamente para a posição da música no texto fílmico. Embora a maior parte das suas idéias dialoguem com Teorias Psicanalíticas aplicadas ao cinema, algumas de suas abordagens (sobre as funções básicas da música em um filme) utilizam conceitos semióticos.

O filme de Girard explora justamente as possibilidades da música ser percebida pelo espectador. É importante deixar claro que o objetivo aqui não é contestar ou mesmo criticar o pensamento de Gorbman. Ao contrário,

¹Docudrama pode ser definido em poucas palavras como um tipo de dramatização que tem por objetivo recriar eventos, fatos ou pessoas reais. Pode-se usar, por exemplo, atores alternados com pessoas e eventos reais, desde que o objetivo seja atingir um efeito de autenticidade, de credibilidade.

²Termo usado na Teoria do Cinema para se referir a todos os elementos que compõe o universo ficcional proposto ou suposto por um filme. Em outras palavras, tudo o que pertence à história narrada constitui a diegese, o campo diegético de um filme.

³Gorbman, Cláudia(1987). **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press.

⁴Narrativa clássica (ou decupagem clássica) é definida pela teoria do cinema com um estilo de montagem que prioriza a continuidade narrativa e dramática. Não se trata propriamente de um "modelo" mas sim de um conjunto de opções e convenções que são facilmente identificáveis, mesmo em filmes de gêneros diferentes. É uma série de regras e truques que possuem o objetivo de manter o espaço cênico unificado e de criar uma inteligibilidade espacial nos eventos narrados. Por exemplo: cortes entre os planos não devem ser perceptíveis; geralmente usa-se planos abertos alternados com planos mais fechados, etc.

partiu-se de suas descrições da função semiótica da música no cinema para observar outras possibilidades que a relação música/imagem pode explorar.

Na visão da autora, os códigos que a música pode apresentar num filme narrativo são: **códigos puramente musicais**, **códigos culturais** e **códigos cinemático-musicais**. Quando, por exemplo, a montagem de um filme está subordinada a uma lógica específica da música (ritmo, movimento melódico, entre outros), códigos puramente musicais se destacam na imagem. Já os códigos culturais da música são muito utilizados no cinema para imprimir na imagem a idéia de um lugar específico, de uma época ou de uma determinada cultura. Isto ocorre pelo fato da música apresentar tipos bem definidos de instrumentação, ritmos e melodias que caracterizam sua origem e sua época. Por último, Gorbman define os códigos cinemático-musicais como aqueles onde a música torna-se codificada de acordo com o contexto fílmico onde ela está inserida. A técnica do *leitmotiv* é um exemplo claro deste tipo de procedimento.

Pelo fato de Gorbman não estar diretamente interessada no papel da música no texto fílmico, a autora apenas descreve estas funções semióticas da música em relação à imagem. Ela não se preocupou em explicar a natureza da música como forma significante no contexto do filme. Isto ocorreu exatamente por não ser este o tipo de questionamento que determinou sua abordagem. Por esta razão, as idéias de José Luiz Martinez de uma classificação semiótica específica para a música foram utilizadas conjuntamente como ferramenta de análise.

Tendo como base a Teoria Semiótica de Peirce, Martinez¹ dividiu os campos de análise da Semiose Musical em três áreas principais: **Semiose Musical Intrínseca**, que estuda o signo musical em relação a si mesmo; **Representação Musical**, que aborda o signo musical em relação ao seu objeto e **Interpretação Musical**, que é o estudo da relação do signo musical com o interpretante. Neste texto, serão abordadas apenas algumas idéias pertencentes ao segundo campo de estudo proposto pelo autor, no que diz respeito a possíveis referências a objetos de representação que a música pode apresentar. Acredita-se ser possível tal abordagem pelo fato de que, nesta breve análise, a presença da música no cinema será considerada como um signo que está interagindo com a imagem através de algum tipo de referência a algo externo, acústico ou não.

Este segundo campo de estudo proposto por Martinez - Representação Musical - abrange, no aspecto icônico, tanto referências acústicas quanto referências por semelhança, sejam elas qualidades acústicas,

¹Martinez, José Luiz (1997). **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra: International Semiotics Institute.

de estrutura formal ou de movimento. Já o aspecto indicial da Representação Musical considera a música e/ou sistemas musicais como um existente, capaz de se referir a contextos sociais, históricos, culturais, enfim, condições que estão por trás deste existente. Por último, o campo da Representação Musical também aborda os aspectos simbólicos que os signos musicais podem apresentar através de convenção ou hábito de uma determinada sociedade.¹

Ainda com a tela preta, a primeira informação que a primeira seqüência do filme de Girard revela é sonora: um ruído típico de vento. Após, uma imagem com uma luminosidade muito clara surge, mostrando uma paisagem totalmente plana e branca, com muita neve e gelo. Bem ao fundo do campo mostrado, pode-se observar um pequeno ponto escuro que se move. À medida que tal ponto se aproxima é possível perceber que trata-se de um pessoa caminhando. A câmera está fixa e esta pessoa se desloca frontalmente em direção a mesma. Conforme a aproximação da pessoa, pode-se ouvir, juntamente com o ruído do vento, uma música, cujo volume aumenta gradativamente: é a Ária das Variações Goldberg (BWV 998) de Johann Sebastian Bach, interpretada em um timbre de piano.

Esta peça musical, na verdade, possui uma ligação muito maior com este filme. Ela não diz respeito apenas a esta primeira seqüência descrita no parágrafo anterior. A forma estrutural do filme como um todo foi inspirada na estrutura desta obra de Bach. As Variações Goldberg são constituídas de trinta e duas peças, sendo introduzida por uma Ária (uma Sarabanda em estilo francês) e seguida de trinta variações deste tema. No final da obra, a mesma Ária inicial é retomada. O filme, composto de trinta e duas partes, praticamente também inicia e finaliza com uma mesma seqüência, intercalando as outras, que nada mais são do que variações de um mesmo tema: a vida do pianista Glenn Gould.

Assim como Bach, que partindo principalmente das progressões harmônicas derivadas da linha do baixo da Ária, desenvolve variações elaboradas através de diferentes formas musicais (como cânones, fugas, danças, entre outras), François Girard também utiliza diferentes formatos

¹Para uma melhor compreensão sobre o que é um signo icônico, um signo indicial e um signo simbólico, recomenda-se a leitura do artigo "Uma Possível Teoria Semiótica da Música (Pautada Logicamente em C.S. Peirce)" de José Luiz Martinez, publicado nos Cadernos de Estudo - Análise Musical 5. São Paulo (Atravez) fevereiro-agosto, 1992.

Segue aqui uma breve citação do mesmo (pg 75-6): "Para a segunda tricotomia, o Signo em relação a seu Objeto: ícone, um Signo que representa seu Objeto pelo fato de, por si próprio, possuir qualidades semelhantes a ele, e.g. os cantos dos pássaros na Sinfonia Pastoral de Beethoven; índice, um Signo que representa seu Objeto pelo fato de se relacionar dinamicamente com ele, e.g. um solo de Sitar como Signo da música da Índia; Símbolo, um Signo que será interpretado como referindo ao seu Objeto meramente por força de hábito ou convenção, e.g. um hino nacional, um Leitmotiv."

imagéticos para realizar as suas variações em torno da figura do excêntrico pianista. O cineasta alterna entrevistas e depoimentos (imagens documentais) com dramatizações do ator Colm Feore interpretando Glenn Gould, além de imagens realistas encadeadas com imagens abstratas (uma animação de Norman McLaren, por exemplo).

De acordo com Martinez, pode-se classificar semioticamente as variações de um tema musical como signos que possuem uma semelhança de natureza icônica com o tema original. Esta semelhança é estrutural, portanto se refere a um signo icônico de segundo nível: diagrama. É interessante observar que esta mesma natureza icônica de segundo nível está presente no modo como Girard estruturou o seu filme em relação à forma das Variações Goldberg de Bach, já que há uma semelhança diagramática entre o formato "trinta e dois filmes" que variam sobre um mesmo tema e as "trinta e duas peças musicais" que também variam sobre um mesmo tema musical. A lógica da estrutura narrativa das imagens está subordinada, de certa forma, à lógica da estrutura "tema e variações" presente na obra de Bach. Este exemplo ilustra a primeira classificação de Gorbman sobre os tipos de códigos que a música pode apresentar num filme - códigos puramente musicais. Entretanto, os conceitos de Martinez foram necessários para poder explicar a natureza específica desta relação da música com o filme.

Não é apenas na estrutura formal que esta peça musical está ligada ao filme de Girard. No momento que ela começa a soar na primeira seqüência, outras relações se estabelecem. Como existente, a Ária é um forte índice do seu autor, Johann Sebastian Bach, que pertence a um determinado período e estilo da História da Música Ocidental. De certa forma, este universo musical particular - representado pelas Variações Goldberg - é ligado de forma indicial a esta pessoa que se aproxima aos poucos da objetiva da câmera. Esta ligação será explicitada e desenvolvida no decorrer dos próximos pequenos filmes que seguem esta seqüência inicial. Como sabe-se, Gould foi considerado um dos principais intérpretes deste século da obra para teclado de Bach, colocando novas concepções estéticas na performance, concepções estas que geraram muita polêmica entre os Historiadores e Críticos da Música. Dentro deste ponto de vista, a Ária funciona como um índice da presença da obra de Bach (e das Variações Goldberg) na carreira de Glenn Gould. Na classificação de Gorbman, seriam os códigos culturais da música que estariam imprimindo uma determinada significação na imagem neste exemplo.

Entretanto, como é possível pensar que a Ária das Variações Goldberg realmente está presente na diegese do filme como índice de todo um universo musical? Não seria ela apenas uma música não diegética, servindo de "fundo" para gerar um determinado "clima" na imagem? Ou ainda, não estaria a peça de Bach apenas cumprindo a mesma função básica da música típica dos

filmes de narrativa clássica? O que permite a análise do ponto de vista indicial é o modo como esta ocorrência musical se apresenta acusticamente. Semelhante ao movimento do personagem, a música soa inicialmente em um volume muito baixo, aumentando aos poucos, de acordo com a aproximação do mesmo em relação à câmera. Esta característica da intensidade (a música vai pouco à pouco crescendo) reflete a idéia de que a fonte sonora está inicialmente longe, aproximando-se aos poucos. Esta relação da intensidade com a distância da fonte sonora é icônica de primeiro nível - imagem, pois representa uma semelhança na qualidade acústica. Mas, que fonte sonora é esta?

Conforme é plenamente possível constatar nos próximos filmes que seguem esta seqüência introdutória, a fonte sonora é o pensamento do personagem. Trata-se de uma audição mental, de um pensamento em sons musicais. Gould pensa intensamente em obras musicais. O recurso da utilização de uma imagem acústica icônica (entre intensidade sonora e distância) em relação ao movimento do personagem na imagem e ao volume da música enriquece a narrativa fílmica, pois resulta em uma sensação de que o espectador possui o privilégio de compartilhar a audição subjetiva do personagem. Com isso, pode-se concluir que a Ária pertence ao mundo do personagem Glenn Gould, ao invés de funcionar meramente como uma "música de fundo" do campo não diegético. Mais uma vez pensando na abordagem de Gorbman, este tipo de relação ilustra o que ela classifica como códigos cinematográfico-musicais. A música (sua intensidade crescente) está codificada em relação à imagem (a fonte sonora que se aproxima).

Todos os elementos contidos nesta primeira seqüência são extremamente representativos em relação ao conjunto do filme. É a apresentação do material temático que será desenvolvido passo à passo durante os próximos curtas, semelhante ao papel que desempenha a Ária inicial das Variações Goldberg. A imagem possui um conjunto de informações visuais e sonoras que compõe uma pequena síntese introdutória do que irá ser detalhado posteriormente.

Outro elemento que a inserção musical carrega para o filme é a ligação de Gould com o mundo da música. Uma ligação obsessiva e solitária, representada por suas intermináveis audições mentais. Um diálogo particular, singular e polêmico com o conceito de performance. A necessidade de isolamento, de pensar e ficar sozinho são marcas da personalidade do pianista. Logicamente que os elementos visuais também reforçam esta última idéia, através das paisagens pouco habitadas e muito frias do norte do Canadá, região que Gould nutria uma forte atração. A imagem de alguém que caminha pesadamente em um espaço plano, onde nada mais existe a não ser neve e gelo, reflete as sensações de solidão e isolamento, muito cultivadas durante a

vida por Gould. Por outro lado, pode-se dizer que é a música que está fornecendo a pista principal nesta seqüência inicial: a pessoa que está se aproximando na tela, neste universo ficcional particular, deve ser o Glenn Gould.

Por fim, é possível afirmar que muitas informações são freqüentemente reveladas através da música. No caso específico desta seqüência, várias informações são trazidas através de uma mesma música. Obviamente que a percepção estética deste tipo de filme é algo aberto, ou seja, o espectador pode ou não realizar determinados tipos de leitura. Entretanto, se os modos pelos quais a música está se articulando com o filme são percebidos (tanto com o conteúdo quanto com a forma), é possível realmente ter contato com a rede de significados construída pela mesma. Isto fornece ao espectador uma experiência estética diferenciada. Apenas com esta análise inicial pode-se concluir que, para haver uma leitura "completa" do sentido desde filme de François Girard, é essencial escutar a música e até mesmo conhecer um pouco da linguagem musical. Por esta e outras razões, uma análise específica de possíveis relações intersemióticas entre a música e o cinema se justifica. Isto implica também em uma observação dos processos de significação próprios aos signos musicais. Foi com esta finalidade que os conceitos específicos da Semiose Musical desenvolvidos por Martinez foram utilizados, acreditando que, somados a classificação de Gorbman, eles podem contribuir de uma forma sistemática e organizada para explicar a atividade signica. Lembrando o resumo inicial deste texto, esta tentativa de análise é apenas um ponto de partida para um estudo mais profundo sobre a intersemiose da música e do cinema.

Referências Bibliográficas

- FRIEDRICH, Otto (1990). **Glenn Gould - A Life and Variations**. Toronto: Lester & Orpen Denny's.
- GIRARD, François and McKELLAR, Don (1995). **Thirty-Two Short Films About Glenn Gould - The Screenplay**. Toronto: Coach House Press.
- GORBMAN, Claudia (1987). **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press.
- MARSHAL, Robert L (1989). **The Music of Johann Sebastian Bach - The sources, the style, the significance**. New York: Schirmer Books.
- MARTINEZ, José Luiz (1992). *Uma Possível Teoria Semiótica da Música (pautada logicamente em C. S. Peirce)*. Cadernos de Estudo - Análise Musical 5, fevereiro-agosto. São Paulo: Atravez.
- MARTINEZ, José Luiz (1997). **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra:International Semiotics Institut
- PAYZANT, Geoffrey (1997). **Glenn Gould Music and Mind**. Toronto: Key Porter Books.

Apreciação Musical como Recurso para Construção de Conhecimento Musical

Vanda L. Bellard Freire
UFRJ
E-mail: jwfreire@ccard.com.br

Sumário: A presente comunicação relata resultados parciais de pesquisa em andamento, cujo objetivo principal é a construção e aplicação de modelo teórico-metodológico relativo à apreciação musical, utilizada como instância de criação de conhecimento musical.

A etapa da pesquisa, cujos resultados parciais são aqui descritos, desenvolveu-se no segundo semestre de 2000, em classe de Iniciação Musical, na Escola de Música da UFRJ, utilizando crianças analfabetas musicais, na faixa etária de 6 a 8 anos de idade.

A pesquisa teve como foco principal a observação, através de representações gráficas e relatos orais, da construção da percepção da forma (macro e micro) pelas referidas crianças, a partir de referencial teórico tomado da fenomenologia aplicada à música e à educação crítica.

Os resultados parciais apontam positivamente para a utilização do método utilizado como recurso para construção de conhecimento musical, e para as possibilidades de utilização do mesmo na educação básica.

Palavras-Chave: Apreciação Musical, Fenomenologia da Música, Educação Crítica

Introdução

A presente comunicação de pesquisa visa a relatar resultados parciais de pesquisa exploratória relativa à utilização da apreciação musical como instância de construção de conhecimento musical.

A etapa da pesquisa aqui relatada desenvolveu-se no segundo semestre de 2000, em classe de Iniciação Musical da Escola de Música da UFRJ, com 14 crianças analfabetas musicais, com idades variando de 6 a 8 anos. O objetivo principal foi proceder, através de representações gráficas e de relatos orais, à observação da percepção estrutural da música (macro e micro-formas) elaborada pelas crianças observadas.

A etapa da pesquisa acima referida insere-se no corpo de pesquisa mais extensa, que vem sendo desenvolvida por mim desde 1992, com o objetivo de estruturar um corpo teórico-metodológico aplicável à utilização da apreciação musical como recurso efetivo para a construção de conhecimento musical, e não apenas como recurso ilustrativo, como fundo musical para outras atividades ou como fonte de entretenimento. Além da construção teórico-metodológica, as etapas anteriores da pesquisa envolveram a aplicação

e observação do referido processo a classes de alunos de Graduação em Música (Freire, 2000 a) e a alunos adultos leigos em música. O referido modelo teórico-metodológico foi também utilizado em cursos ministrados a professores de música de todos os níveis, do nível básico ao superior.

No período relatado, procurou-se observar, especificamente, em que medida as crianças percebiam as estruturas musicais (macro e micro) e que transformações elas apresentaram durante o período observado.

O conceito de forma utilizado, assim como todo o referencial teórico relativo à estruturação musical foi tomado à fenomenologia da música, em especial a Thomas Clifton (1983) e Koellreutter (1987). Assim, com base em um ponto de vista fenomenológico, considerou-se a **forma** a partir da percepção do ouvinte, elegendo-se este como o centro do processo. Não foi, portanto, considerada a forma como modelo pré-existente, mas como **estrutura percebida**, suscetível, portanto, a algumas variações, dentro dos limites pertinentes ao material sonoro apreciado.

Na visão adotada, a forma pode ser percebida pelo ouvinte a partir da valorização de diferentes parâmetros, tais como tempo, espaço, textura, timbre, etc, e não necessariamente a partir da fraseologia (enfoque este pertinente à visão morfológica, mais tradicionalmente adotada). No período observado, a ênfase da observação recaiu sobre a percepção da forma como resultado da interação espaço-tempo.

A consideração dos conceitos de **espaço** e **tempo** como essências musicais e, portanto, como elementos de estruturação musical é adotada por Clifton, mas pode, também, ser encontrada em outros autores, tais como Padilla (1999), Boulez (1977) e outros. A música se dá, segundo o enfoque adotado, como fenômeno sonoro, instituindo um **espaço** que se desenrola em um **tempo**. Assim, os conceitos de espaço e tempo são, aqui, considerados como inseparáveis, e abarcam outros conceitos como os timbre, textura, relevo, etc, que interagem na realização do tempo-espaço musical.

Quanto ao referencial teórico, do ponto de vista da educação musical, a base fundamental da pesquisa aqui relatada foi tomada a Freire (1992; 2000 a; 2000b), apoiando-se, assim, em uma perspectiva da educação crítica, inspirada em uma concepção dialética da educação. Nessa perspectiva, o conteúdo não é tomado como um fim em si mesmo, mas como meio para a construção de um conhecimento crítico. O aluno não é visualizado como um receptor passivo, mas como agente de seu processo educativo, ponto de vista este convergente com a concepção fenomenológica adotada, que privilegia a escuta ativa, o ponto de vista do receptor (ouvinte) como centro do processo.

Assim, as sessões foram construídas, com base no referencial teórico adotado, tomando, entre outros, os seguintes princípios:

- 1) ênfase na crítica de conteúdos, entendida como a possibilidade de o educando posicionar-se criticamente perante os diferentes e contrastantes conteúdos apresentados;
- 2) ênfase na apreciação musical, tomando-se a música, enquanto fenômeno sonoro, como o ponto de partida para as atividades reflexivas;
- 3) ênfase no desenvolvimento de uma escuta estruturada a partir de conceitos (ainda que não verbalizados), principalmente os de **tempo** e **espaço** musicais, considerados essenciais a toda manifestação musical, e complementados por outros conceitos, tais como - textura, timbre, forma , entre outros;
- 4) ênfase na contemporaneidade, entendendo-se que a música atual não pode ser relegada a um segundo plano na educação musical, e entendendo-se, também , que a escuta realizada hoje, mesmo da música de outras épocas, é uma escuta enraizada na contemporaneidade.

Procedimentos de pesquisa adotados

A pesquisa desenvolveu-se, longitudinalmente, durante seis sessões semanais, com a duração aproximada de 30 minutos cada.

Selecionou-se um repertório de cinco músicas, de características composicionais e estilos diversos, sendo feito um recorte de aproximadamente dois minutos, de cada uma delas. A cada sessão, era apreciado um recorte, que era ouvido algumas vezes, conforme a necessidade e o interesse das crianças. Na última sessão, repetiu-se o trecho musical apresentado na primeira sessão, a fim de proporcionar possibilidades comparativas, no que concerne às possíveis transformações apresentadas pelas crianças no período trabalhado.

O repertório selecionado é descrito, a seguir, na ordem em que foi utilizado:

- 1) Rhytmetron (Marlos Nobre) - peça para balé, executada por trinta e três instrumentos de percussão
- 1) O Rei de uma nota só (Jorge Antunes) – mini-ópera infantil
- 1) Nevoeiros (Edino Krieger) – obra orquestral, integrante da suíte Três Imagens de Nova Friburgo
- 2) Sinfonia (Vanhal) – obra sinfônica em quatro movimentos
- 3) Elegia Violeta para Monsenhor Romero (Jorge Antunes) – cantata para orquestra e vozes infantis
- 4) Rhytmetron (Marlos Nobre)

Dentre as obras selecionadas, apenas a Sinfonia de Vanhal apresentava uma estruturação tonal e um perfil melódico e fraseológico dominantes, sendo que as demais utilizavam recursos estruturais diversos,

como serialismo ou estruturalismo. Nesta etapa da pesquisa não foram utilizadas obras do repertório “popular”, embora não haja, na metodologia proposta, qualquer restrição a gênero ou estilo musical, já tendo sido utilizadas músicas habitualmente rotuladas como “folclóricas” ou “populares” em outros etapas da pesquisa.

A observação sobre as possibilidades de percepção de estruturas apoiou-se no registro gráfico, realizado pelas crianças, dos trechos ouvidos, bem como nas descrições que elas faziam dessas anotações. Foram também considerados os comentários livres que elas faziam a respeito das músicas.

Foram oferecidos às crianças, além de papel, lápis cera, cola colorida e purpurina, esta última a pedido das próprias crianças.

A solicitação feita a elas, em todas as sessões, era de que desenhassem a música ouvida, o “som” ouvido. Em seguida, era solicitado a elas que falassem sobre suas anotações. O objetivo era perceber, através dessas anotações gráficas e verbalizações, a possibilidade de percepção de estruturas micro e macro, ou seja, de percepção da forma musical, como fenômeno sonoro, enfatizando-se, como já mencionado anteriormente, as percepções espaço-temporais da forma .

Não foi utilizado, nessa etapa, vocabulário técnico com as crianças, tais como timbre, forma, espaço musical, ou qualquer outro. As descrições das crianças permitiam que a percepção desses parâmetros fosse observada, sem que houvesse necessidade de qualquer verbalização, por parte do professor, quanto a esses conceitos. O vocabulário utilizado foi sempre o das próprias crianças.

Descrição parcial dos resultados

Após a realização das seis sessões previstas, as anotações gráficas das crianças e os comentários anotados receberam uma primeira leitura analítica, chegando-se aos seguintes resultados preliminares:

1) A representação gráfica da possível fonte sonora apareceu em maior número de vezes nas primeiras sessões, decrescendo significativamente ao longo do período considerado (10 ocorrências na primeira sessão, à qual compareceram 14 crianças ; 1 ocorrência na última sessão, à qual compareceram 10 crianças).

2) Alusões gráficas e comentários relativos a tempo, timbre e textura apareceram desde a primeira sessão, tendendo a crescer e a se detalhar ao longo do período observado.

3) Alusões ao texto, quando a música tinha uma letra audível (O Rei de uma Nota Só) , apareceram acopladas às características musicais, em sentido estrito, cabendo observar que, em uma perspectiva fenomenológica, texto e música são instâncias inseparáveis, na música dramática.

4) As alusões ao tempo musical foram, com frequência, referidas por um elemento externo à música (a representação de um trem ou de um relógio, quando a ênfase do trecho musical ouvido era no ritmo métrico ; quando o ritmo não era métrico, tais associações não apareciam).

5) A representação de micro-formas e da macro-forma apareceu na primeira sessão em igual número de ocorrência, relativamente às representações da macro-forma (2 ocorrências de cada caso); a representação da macro-forma do trecho ouvido cresceu significativamente da primeira para a última sessão, sendo que na última sessão, à qual compareceram 10 crianças, observaram-se 7 alusões à macro-forma).

6) A percepção da estrutura espaço-temporal da música abrangeu, em alguns casos, aspectos relativos a estratos sonoros, continuidades e descontinuidades temporais, adensamento e rarefação da textura, variações de ambiente tímbrico, de dinâmica e de caráter.

7) Alusões extra musicais apareceram sempre, sendo, contudo, mais frequentes nas primeiras sessões.

8) A comparação do trecho musical repetido na primeira e na última sessões revelaram uma redução significativa de representações alusivas a elementos extra-musicais e a fontes sonoras, e um crescimento significativo na percepção da macro-forma.

Conclusões parciais

Os resultados aqui relatados são ainda parciais, uma vez que as sessões se encerraram no final do ano, e o material ainda será submetido a outros níveis de análise.

Pode-se observar, contudo, nessa primeira leitura feita do material analisado, as possibilidades efetivas da apreciação musical ser utilizada como meio para a construção de conhecimento musical.

A opção feita por um repertório predominantemente brasileiro e de características contemporâneas foi intencional. A classe observada trabalha com sua professora em método de musicalização apoiado, em parte, em Willems, e, aparentemente, não havia aproximação anterior das crianças com repertório musical com as características do repertório apreciado. Observou-se, contudo, que a não intimidade do grupo de alunos com as linguagens musicais contemporâneas não interferiu negativamente nos resultados, nem no interesse do grupo pelas atividades desenvolvidas.

O interesse das crianças na atividade proposta foi positivo. Comentários eventuais, como “não gostei dessa música” foram aceitos com naturalidade pela pesquisadora, de forma que o eventual “gostar” ou “não gostar” da música teve espaço para ser verbalizado, sem comprometer o desenvolvimento das atividades.

Há necessidade de repetição da pesquisa, com inclusão de outros repertórios e outros parâmetros de observação, e explorando a possibilidade de articular a atividade perceptiva com atividades de criação musical, para expansão das conclusões finais a serem obtidas.

Finalmente, cabe ressaltar que a aplicação da presente metodologia a público adulto leigo em música e com professores de música de todos os níveis aponta para a riqueza em potencial da abordagem aqui descrita, em um momento em que o uso da música, como recurso de ambientação musical utilizável por professores generalistas de ensino fundamental encontra-se em pauta de discussões da área de educação musical.

A apreciação musical poderia ser utilizada, mesmo por professores leigos em música, ou analfabetos musicais, como recurso para criação de conhecimento musical e para o desenvolvimento do pensamento crítico das crianças, bastando para isso que os cursos de formação de professores e/ou as Secretarias de Educação propiciassem a formação e o apoio necessário a esses professores, para que eles pudessem utilizar a música como conteúdo crítico.

Referências Bibliográficas

- BOULEZ P. (1977) *Penser la Musique d’Aujourd’hui*. Le nouvel espace sonore. Paris: Éditions Gonthier.
- CLIFFTON, T. (1983) *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- FREIRE, V.L.B (1992) . *Música e sociedade. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FREIRE,V.L.B. (1994) *A História da Música em Questão - Uma Reflexão Metodológica*. In *Fundamentos da Educação Musical*, v.2. Porto Alegre: UFRGS/ABEM .
- FREIRE, V.L.B. (2000 a) . *A História da Música e a Formação do Música*. Anais do Convegno “La Ricerca per la Didattica Musicale”. Bologna, SIEM .
- FREIRE,V.L.B. (2000 b) . *Currículos, Apreciação Musical e Culturas Brasileiras*. Anais do III Encontro Regional Sul da ABEM (Meio eletrônico). Florianópolis, UDESC .
- KOELLREUTTER H.J. (1987) . *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*, Movimento, Porto Alegre.
- PADILLA, A. (1999) *Espacialidad y temporalidad de la música. Música e investigación*. Revista del Instituto nacional de Musicología Carlo Vega.Ano III. N.5. Páginas 7-32. (ABEM).

O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro De Alcântara¹

Vanda Lima Bellard Freire
UFRJ
E-mail: jwfreire@ccard.com.br

Sumário: A presente comunicação relata resultados parciais da pesquisa do mesmo nome, desenvolvida com apoio do CNPq, da FUJB e da UFRJ. Seus objetivos principais são a identificação, organização e catalogação do acervo atribuído aos teatros São João e São Pedro, depositado no Arquivo da Biblioteca da Escola de Música, bem como a realização da cópiagem por scanner das obras mais significativas. Objetiva, ainda, reconstruir a história dos dois teatros, pelo enfoque da história social e da dialética, bem como elaborar a caracterização do gênero dramático-musical denominado “mágica”, redescoberto no âmbito da presente pesquisa. A conclusão da pesquisa está prevista para 2001, e os resultados parciais já vêm sendo divulgados, através de artigos e congressos .

Palavras-Chave: Ópera brasileira – história social – teatros cariocas oitocentistas

A presente comunicação relata resultados parciais da pesquisa do mesmo nome (apoios: FUJB, CNPq e UFRJ) .

Os teatros São João e São Pedro de Alcântara centralizam grande parte da história da música no Rio de Janeiro oitocentista, e, em especial, da produção operística. A ópera, nesse período, é um espetáculo ligado à nobreza e à alta burguesia que se esboça, “o passatempo de gente escolhida” (A Actualidade, 12 de fevereiro de 1859). Está ligada ao poder: simboliza, representa e valida esse poder (Freire, 1994).

Em torno desses dois teatros a presente pesquisa se iniciou , tendo por objetivos principais:

- identificar e catalogar, no Arquivo de Obras Raras da Biblioteca Alberto Nepomuceno, o acervo de obras possivelmente remanescentes do Real Theatro de São João e do Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara;
- proceder à cópiagem, por scanner, das obras mais significativas;
- elaborar, pelo enfoque da história social, a trajetória dos dois teatros na sociedade carioca oitocentista.

¹ O presente trabalho foi apresentado, originalmente, no Colóquio interno de pesquisa da Escola de Música da UFRJ / Dezembro/2000.

- delinear, preliminarmente, as características musicais do gênero "mágica", inédito na literatura referente à música brasileira, e redescoberto no decorrer da pesquisa.

O Arquivo de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ provavelmente remonta a 1848. Armazena cerca de 14.000 manuscritos, muitos deles autógrafos, representando acervo dos mais importantes na América Latina.

A despeito, de seu valor histórico, grande parte desse acervo jamais foi listada ou registrada, fato que vem sendo minimizado, em ritmo mais intenso, desde que a pesquisadora responsável pelo presente projeto passou a dedicar-se à organização do mesmo, através do Projeto Registro Patrimonial de Manuscritos do Arquivo de Obras Raras da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Quanto ao acervo do Real Teatro de S. João e do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara, ainda não havia sido identificado e listado por nenhum pesquisador. Andrade (1967) apresenta uma relação parcial de espetáculos desses Teatros, reconstituída a partir de jornais (1808-1865). No restante da literatura especializada, aparecem apenas referências esparsas.

O Teatro S. João (1813 – 1824), representa um espaço significativo no Rio de Janeiro, no início do século XIX. O Teatro S. Pedro de Alcântara, fundado em 1826, no mesmo local, perdurou até início do século XX, quando foi demolido (1928), dando lugar ao Teatro João Caetano, constituindo, também, espaço importante no Rio de Janeiro oitocentista.

O acervo que teria pertencido aos dois teatros é quase totalmente constituído de manuscritos (cerca de 6000 partes e/ou partituras), com absoluto predomínio de óperas de autores italianos. Achavam-se essas obras precariamente reunidas, no Arquivo, sem qualquer classificação ou tratamento técnico, estando parte delas dispersa em meio às mais de 10.000 obras do arquivo, o que impedia uma visualização global desse conjunto.

Na fase atual da pesquisa, todo o material possivelmente remanescente dos dois teatros já foi rastreado no Arquivo e acondicionado em condições técnicas adequadas, tendo-se elaborado um catálogo dessas obras, sujeito, ainda, a revisões.

Um dos aspectos já esclarecido na atual fase dos trabalhos é o idioma em que se encontram as óperas estrangeiras, dando conta de elas terem sido apresentadas predominantemente em língua estrangeira. A maioria é de autores italianos, principalmente Donizetti (19), Paccini (14), Mercadante (13) e Verdi (9). Aparecem, também, óperas de Ricci, Bellini, Vincenzo Battista e Rossini, entre as mais numerosas.

Observe-se que não se pode, a partir desse acervo, fazer generalizações relativas às características gerais das obras apresentadas nos

dois teatros, pois é possível que, ao serem absorvidas pelo Imperial Conservatório (atual Escola de Música da UFRJ), elas tenham sofrido triagem. As mágicas, por exemplo, freqüentes nos teatros cariocas, no final do século passado e no início do século XX, são pouco numerosas no Arquivo (um exame em livro de registro antigo, da Biblioteca, revela nove óperas de Cavalier Darbilly, das quais resta, atualmente, apenas a mágica "Pandora").

A única obra de autor brasileiro encontrada, nesse conjunto de obras é a ópera "Joana de Flandres", de Carlos Gomes, com texto em português. Foram encontradas, também, as partes vocais e instrumentais da ópera "Marília de Itamaracá" de Adolfo Maersch. Contrariamente à informação difundida de que é a primeira ópera brasileira em língua portuguesa, todas as partes vocais encontradas estão em italiano.

A legitimidade desse material, enquanto acervo remanescente dos teatros S. João e S. Pedro, está sendo investigada, não tendo sido encontrada prova documental conclusiva.

Buscando atestar a origem desse material, tem-se procedido a um levantamento minucioso de anotações nas partituras, na literatura especializada e em periódicos e programas de teatro do século XIX, estes últimos nos seguintes acervos: Escola de Música da UFRJ, Biblioteca Nacional, Museu dos Teatros, Instituto Histórico e Geográfico, Arquivo Nacional e Arquivo Municipal. Os dados estão sendo digitalizados, e integram extenso banco de dados, destinado a subsidiar a fase final da pesquisa.

O cruzamento dessas informações deverá fornecer, ao final da pesquisa, a confirmação ou refutação da legitimidade do material. Além disso, têm sido vistoriados antigos documentos da Escola de Música, como livros de tomo da Biblioteca. Até o momento, os registros mais antigos encontrados, feitos por Leopoldo Miguez e datados dos primeiros anos do Instituto Nacional de Música, dão as obras em questão como provenientes do Imperial Conservatório, não esclarecendo como lá chegaram, o que mantém a questão insolúvel.

Apesar das dúvidas, realiza-se o registro patrimonial desse material, feito pela bibliotecária Maria Luiza Nery, em interação com a equipe do projeto. Também já teve início a cópiagem de obras por scanner (já foram copiadas mais de 7000 páginas manuscritas).

Os fundamentos principais utilizados para a identificação preliminar do acervo atribuído aos dois teatros foram:

- 1) características do papel e grafia musical
- 2) presença dos carimbos "I. Teatro" e "Material de Teatro"
- 3) informações obtidas em pesquisa bibliográfica e documental

Já é possível, também, esboçar algumas fases na trajetória dos dois teatros:

1) até 1830, predominam óperas no repertório, principalmente de Rossini . Podem ser citados exemplos, de outros autores, como óperas de Bernardo José de Souza Queiroz e Marcos Portugal, algumas encenadas em português. Cabe assinalar o anúncio, na Gazeta do Rio de Janeiro, de 25 de janeiro de 1815, da “nova comédia mágica intitulada o Mágico e Valença”, possivelmente o mais antigo registro encontrado, na presente pesquisa, do gênero dramático-musical designado como “mágica”.

2) a partir de 1830, aparecem dramas e outras peças, como as de Martins Pena, a partir de 1838. Merecem destaque a tragédia Antônio José ou O Poeta da Inquisição, de Gonçalves de Magalhães (1838), primeira peça de assunto nacional e escrita por brasileiro, fundando o teatro nacional e a peça O Juiz de Paz na Roça, de Martins Penna, (1838) , considerada o ponto de partida da nossa comédia de costumes (Souza, 1960).

3) a partir de 1844, com a Norma, de Bellini, as óperas voltam a predominar , principalmente de Bellini, Donizetti e Rossini, intercalas a peças de Martins Pena; Verdi aparece , a partir de 1846, com a ópera Ernani, e Mercadante, a partir de 1845, com a ópera O Juramento. Em 1845, teria ocorrido, no Teatro São Pedro, a primeira apresentação de polca no Brasil (Diniz, 1984).

4) a partir de 1851, aparecem óperas ligadas ao movimento Ópera Nacional, como A Noite de São João, de Elias Álvares Lobo (1860) , escrita em português. Também merecem registro, peças de Joaquim Manoel de Macedo, como O Fantasma Branco , em 1851 (Duarte, s.d.). A partir de 1860, observa-se incidência crescente de peças teatrais, cabendo, contudo, assinalar a ópera O Guarani, de Carlos Gomes, em 1870, primeira audição no Brasil (Duarte, s.d. e Almeida, 1942).

5) a partir de 1875, há grande frequência de peças de autores franceses, como Sardou, Bourgeois, Alexandre Dumas e Augier .apresentouse, contudo, nesse período, a ópera Salvador Rosa , de Carlos Gomes, em 1876 (Silva, 1938).

7) a partir de 1887, aparecem espetáculos da Sociedade de Concertos Populares, fundada por Carlos de Mesquita, sendo que o repertório predominante nos concertos é derivado do repertório operístico. Também são freqüentes peças de autores nacionais e estrangeiros, sobretudo franceses (Sardou, Dumas, Victor Hugo, e outros). As óperas escasseiam, cabendo, contudo, ressaltar a apresentação de O Guarani, de Carlos Gomes, em 1889 (Diniz, 1984) , Ernani, de Verdi, (Novidades, 27/10/1887) e O Potosi Submarino, zarzuela de Arrieta (Novidades, 14/10/1887).

8) no final do século XIX, intercaladas às poucas óperas, como Hóstia , de Delgado de Carvalho, e Artemis , de Alberto Nepomuceno, ambas

em português, são encenadas peças de vários autores, entre os quais Arthur Azevedo. Também aparecem concertos, como os de Camille Saint-Saens;

9) A fase final do Theatro São Pedro, no início do século XX, revela grande incidência de operetas e vaudevilles, como Casei com Titia, de Chiquinha Gonzaga, intercaladas com peças de autores diversos, como Arthur Azevedo (Vida e Morte, O Dote). Em 1907, foram apresentados os dois últimos atos da ópera Izah, de Villa- Lobos. O último espetáculo do Theatro São Pedro foi Rio Nu , de Moreira Sampaio, em 1928.

O conjunto de informações levantadas sobre os dois teatros objetiva permitir uma visualização histórica da atuação deles, a ser elaborada segundo o enfoque da história social . A abordagem adotada tem um enfoque dialético, por entender-se que esse método, ao privilegiar conflitos, mudanças, movimentos e sínteses, permite uma rica leitura do movimento operístico do Rio de Janeiro oitocentista.

Algumas conclusões parciais já são possíveis:

1) os teatros S. João e S. Pedro de Alcântara foram, sem dúvida, os principais teatros de ópera da primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro, e podem ser relacionados a um conjunto de representações simbólicas do poder monárquico (Freire, 1994) ;

2) o Theatro São Pedro de Alcântara representa, com a ênfase que empresta à ópera italiana, o principal reduto de uma estética em moldes românticos, contrapondo-se, a partir de 1855, ao Gymnasio Drammatico, que se filia à estética realista do teatro francês (Faria, 1993);

3) o declínio da importância do Teatro S. Pedro de Alcântara, na segunda metade do século, parece corresponder ao declínio da monarquia no Brasil, uma vez que esse teatro e os espetáculos operísticos nele realizados tinham um sentido emblemático em relação ao poder político/econômico;

4) a gradativa formação e ascensão de uma classe burguesa, na segunda metade do século XIX ,parece ter um paralelo na ascensão do prestígio do Imperial Theatro de D. Pedro II, posteriormente denominado Theatro Lyrico, que passa a ser o principal palco de espetáculos operísticos ;

5) a ascensão do cinema, no Rio de Janeiro, a partir de 1898, parece ter contribuído significativamente para a decadência do teatro de ópera, já em declínio com a queda da monarquia, o que pode ser evidenciado com a transformação do Theatro São Pedro em cine-teatro, a partir de 1907 (Araújo, 1985)

A estréia do “cinematógrafo moderno falante”, em 1907, e do “grande cinematógrafo cantante”, em 1910, ambos no Theatro São Pedro, assinala a substituição dos meios de comunicação, nesse início de século XX, no Rio de Janeiro. A exibição de óperas, operetas, vaudevilles, revistas , mágicas e outros filmes musicais, nos cine-teatros, é um exemplo significativo

dessa transição. E expressa o ideal de modernização que se manifesta em toda a primeira República, remanescente de uma ideologia modernista que atravessa o século XIX, da qual há numerosas referências em periódicos e outros documentos da época...

Não só o Theatro São Pedro, mas todos os teatros de ópera do Rio de Janeiro passam por essa transição. Um cronista da Revista Fon-Fon, em 1907, já declarava: "O Lírico já tem um [cinematógrafo] falante, que, em breve, se for aperfeiçoado, matará a própria ópera" (citado por Araújo, 1985). A decadência do teatro de ópera aparece, assim, associada não só à decadência da monarquia, mas também à ascensão de diversas formas de teatro musicado, como as mágicas e o teatro de revista, e à ascensão do cinema.

A mágica, em especial, tem merecido atenção no decorrer desta pesquisa, pois não é enfocada na literatura que aborda a história da música brasileira. Trata-se de um sub-gênero operístico, constituído de quadros estanques, de caráter contrastante e escritos em tonalidades diversas, com texto em português e com personagens fantásticos ou que caracterizam o "mal" (um satanás ou sataniza, um gênio, etc). Barrozo Netto, Arthur Napoleão e Henrique Alves de Mesquita compuseram mágicas, e, até o final da pesquisa estarão sistematizados subsídios à caracterização do gênero. Já foi publicado um artigo, "A Mágica - um gênero musical esquecido" (Revista da ANPPOM, 1999), relatando resultados parciais da caracterização do gênero.

Cabe, aqui, assinalar a gravação, realizada em 1998, de um CD (Selo Tons e Sons / UFRJ), intitulado Ópera Brasileira em Língua Portuguesa sob a coordenação e direção artística da coordenadora do presente projeto, constituindo um documento sonoro, fruto da pesquisa desenvolvida, de grande importância para a música brasileira.

Outras questões importantes afloram, também, no atual estágio do trabalho, como conclusões parciais:

1) o nacionalismo musical brasileiro, que tem sido focado na literatura especializada pela ótica do movimento modernista do início do século XX, necessita de uma possível revisão no que concerne ao século XIX;

2) possivelmente todo o século XIX foi atravessado, em suas manifestações musicais, por características nacionalistas, ainda que diversas àquelas que subsidiaram as obras de Villa-Lobos, Mignone e outros;

3) a ópera brasileira oitocentista, escrita em português ou em idioma estrangeiro, é, provavelmente, uma das mais importantes formas de elaboração desse nacionalismo musical, no século XIX.

Esse processo de construção de identidade passa por duas etapas, não necessariamente sucessivas - uma de imitação, em que a simples cópia do modelo europeu é uma forma de afirmação, uma forma de se dizer no mesmo nível que a metrópole; outra de síntese, de elaboração conjunta de

elementos musicais, segundo articulações de sentido aqui engendradas e articulações de sentido originárias da Europa . (Freire, 1996: 107)

Cabe citar Azevedo (1987), referindo-se à melodia da ópera Joana de Flandres : “ evoca (...) qualquer coisa que está bem próxima de nós(...): qualquer coisa que , sem ritmos sincopados, sem sétimas abaixadas, parecem, entretanto, ‘música do Brasil’ .”

Também Mário de Andrade (1980), referindo-se a José Maurício, afirma que o padre “não perdia vaga nos adágios e solos das suas missas para lhes imprimir acento modinheiro (...)”. Uma possível releitura da questão do nacionalismo musical, no Brasil, no âmbito do presente trabalho, não é, portanto, tema novo (Freire, 1996).

A conclusão da presente pesquisa está prevista para 2001. O apoio da UFRJ, da FUJB e do CNPq , bem como a participação da equipe da Biblioteca Alberto Nepomuceno foram fundamentais ao desenvolvimento dos trabalhos.

A conclusão da pesquisa trará subsídios importantes à releitura da história da música brasileira oitocentista, reabrindo, possivelmente, temáticas importantes, como a do nacionalismo e a do modernismo, sob uma ótica não subordinada ao enfoque da Semana de arte Moderna , e trazendo esclarecimentos quanto a um gênero não descrito pela literatura especializada , a mágica, que certamente desempenhou um papel significativo na elaboração de nosso nacionalismo musical.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato (1942). *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet.
- ANDRADE, Ayres de (1967). *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*, 2 v. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Sala Cecília Meireles.
- ANDRADE, Mário de (1980). *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ARAÚJO, Vicente de Paula (1985). *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo, : Perspectiva.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de (1956). *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DINIZ, Edinha (1991). *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- DUARTE, Bandeira. *Efemérides Cariocas*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, s.d.
- FARIA, João Roberto (1993). *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo,.
- FREIRE, Vanda L. Bellard (1994). *Rio de Janeiro, século XIX - cidade da ópera*. Rio de Janeiro (aguardando publicação pela FUNARTE).
- ____ (1995). A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical. In Revista *INTERFACES*, 2: 105-112.

- _____ (1999). “A Mágica – um gênero musical esquecido”. In *Revista da ANPPOM*. Meio Eletrônico.
- SILVA ,Lafayette (1938). *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- SOUZA, J. Galante de (1960). *O teatro no Brasil*, 2 v. Rio de Janeiro: [s.n.].

O Uso do Agogô na Música do Candomblé

Vincenzo Cambria

Mestrando em Música - Escola de Música da UFRJ

E-mail: cambria@momentus.com.br

Sumário: Nesse trabalho, baseado em dados de minha pesquisa de campo e de uma revisão bibliográfica sobre o assunto, é proposta a hipótese de que o uso do agogô na música ritual do candomblé “ketu” (nagô) de Salvador (Bahia) é de origem jêje (fon) e não iorubá como geralmente se pensa.

Palavras-Chave: Agogô – Música - Candomblé – Bahia – Jêje – Iorubá

A “orquestra” do candomblé baiano¹ constitui-se de um conjunto de três tambores e um sino de ferro, o agogô. Esse último instrumento repete em ostinato determinados “patterns” rítmicos. O tipo mais difundido é aquele com duas campânulas de ferro, das quais uma é um pouco menor do que a outra, soldadas a uma pequena haste, sempre de ferro, curva em forma de “u”. As campânulas são percutidas, pelo tocador, com uma baqueta de ferro. Menos freqüente é o tipo de uma campânula única que é chamado de “gã”.

Durante minha pesquisa de campo em Salvador um aspecto curioso no uso do agogô na música ritual me chamou a atenção. Mesmo sendo o instrumento, na maioria das vezes, do tipo formado por duas campânulas, nos principais terreiros de nação Ketu o tocador percute sempre uma só (não necessariamente sempre a mesma). Na literatura sobre a música do candomblé (Alvarenga 1946; Herskovits e Waterman 1949; Merriam 1956 e 1963; Béhague 1984; Lühning 1990; Pinto 1991) esse fato não é mencionado apesar de todos os estudos (quando não é considerada exclusivamente a fórmula rítmica) apresentarem transcrições onde o “pattern” do agogô é construído com um único som. As vezes o toque ijexá constitui uma exceção sendo utilizadas as duas campânulas².

Segundo a interpretação mais difundida o termo agogô é de origem iorubá e significa “sino” (ver, entre outros, Cacciatore, 1977: 40). Uma outra hipótese sobre a origem desse nome é aquela proposta por Carneiro, citada por

¹ Nesse texto é considerado especificamente o candomblé baiano que tive a oportunidade de conhecer melhor durante minha pesquisa de campo na cidade de Salvador para a elaboração de minha tese de graduação (Cambria 1997)

² Fato que constatei em diversos terreiros e na literatura sobre o assunto (ver, por exemplo, Pinto 1991:).

Oneyda Alvarenga, segundo a qual agogô seria uma corruptela de “akôkô” que em nagô significa “relógio ou tempo” (Alvarenga, 1982: 350). A função “metronômica” desenvolvida por esse instrumento justificaria tal associação de idéias. O termo “gã”, ao invés, é de origem fon. Sinos chamados “gan”, de fato, são usados no Benin sozinhos, para acompanhar o canto, ou junto com os tambores, nas cerimônias religiosas dedicadas aos “voduns” (Brandes, 1991: 109-110). No “vodu” do Haiti, que tem suas origens na mesma cultura religiosa, escreve Katherine Dunham, “ogan é um pedaço de ferro percutido com uma vareta e serve para acompanhar os tambores durante as cerimônias e as danças” (Dunham, 1990: 78).

Na Casa Grande das Minas, no Maranhão, também chama-se de “ogan” o sino de ferro de campânula única tocado por uma mulher durante as cerimônias (Cacciatore, 1977: 132).

Da leitura de alguns artigos sobre a música iorubá aprendi um particular interessante sobre o uso dos sinos. Escreve Anthony King:

A música iorubá da área de Ekiti não permite o mesclar-se de outros sons com aquele dos tambores, a única exceção óbvia é a voz dos cantores. Isso implica que os gong, os sinos, os chocalhos e as palmas não são utilizados em nenhuma performance na qual são usados os tambores (King, 1960: 51).

De Akpabot aprendemos que o uso dos sinos não é consentido, pelo menos na execução da música religiosa. Escreve esse autor:

Existem na Nigéria dois tipos principais de orquestras de tambores: aquelas usadas nos rituais religiosos e aquelas usadas nas ocasiões festivas. As orquestras de tambores usadas no culto religioso ou para os antepassados não podem, de regra, utilizar sinos em contraposição às orquestras para a dança ou para as festas que compreendem sinos na instrumentação (Akpabot, 1971: 37)

Em seu artigo *Notes et document pour servir a l'étude de la musique yoruba* Rouget (1965), descrevendo uma cerimônia religiosa na qual são usados os tambores “batá”, não menciona nunca a presença de sinos na performance musical.

Poderia-se assim propor a hipótese de que o tipo de campânula única (gã), de origem fon, é aquele no qual eram executados originariamente esses “patterns” rítmicos. O uso de sinos na música ritual do candomblé poderia ser, portanto, uma herança da cultura fon (jêje – ewe).

Outro aspecto que poderia confirmar essa hipótese é representado pela posição não muito definida do tocador de agogô dentro da hierarquia dos terreiros de candomblé. Esse instrumento é considerado aquele que mantém o tempo e, freqüentemente, é o primeiro a entrar sugerindo aos outros o ritmo adequado. Várias vezes me foi explicado, por esses motivos, que o agogô é o instrumento mais importante de todos na música do candomblé. No entanto, não sempre ele é tocado por um alabê (iniciado com a função de músico).

Durante uma cerimônia ele é tocado por várias pessoas alternadamente que, simplesmente, sejam capazes de tocá-lo (freqüentemente por crianças). É também o único instrumento da “orquestra” do candomblé que vi tocado por uma mulher. A falta de uma carga específica para o tocador deste instrumento é pelo menos curiosa dentro de um contexto onde os papéis são minuciosamente definidos.

O sino duplo (agogô), entre os iorubá, pelo que aprendemos de Sàlámì e Lacerda, é um instrumento típico do culto para Ogun (Sàlámì, 1991: 139; Lacerda 1996: 13-14). Essa divindade é associada ao ferro, material de que o agogô é feito. A associação desse instrumento com Ogum foi por mim constatada também em alguns terreiros de Salvador. Poderia-se pensar que, entre os iurubá, o agogô, pelo menos nas ocasiões rituais, tem uma função mais simbólica do que musical.

A hipótese da origem jêje do uso de sinos na música cerimonial do candomblé, por mim formulada em minha tese de graduação, foi de alguma forma acenada também por Marcos Branda Lacerda nas notas do encarte do CD fruto de suas pesquisas de campo no Benim. Apontando uma marcada semelhança entre a música do candomblé e a música de culto dos fon escreve esse autor:

[...] um instrumento estridente (gan) sustenta uma linha composta da repetição permanente de um modelo rítmico relativamente longo; em seguida aparece um grupo de tambores suporte, cada um executando respectivamente um padrão rítmico fixo e mais curto. Associados aos chocalhos, que marcam o tempo de cada peça, esses instrumentos compõem o que se chamou de textura rítmica – o primeiro fator de caracterização de uma peça determinada. [...] A música iorubá de culto, no Benim, não possui, genericamente, uma textura composta por instrumentos de timbres heterogêneos; ela dá preferência a conjuntos formados exclusivamente por tambores. (Lacerda 1998: sem número de página).

Esse autor fala também de como os tambores usados no candomblé, além de serem conhecidos por nomes que usam o afixo *hun* (rum e rumpi) da língua fon, são da forma de barril característica mais dos instrumentos fon e ewe do que dos iorubá.

A hipótese de uma forte influência jêje na música de culto afro-brasileira, a meu aviso um pouco subestimada, necessita de ulteriores análises comparativas e pesquisas especificamente direcionadas para ser confirmada.

Referências Bibliográficas

- AKPABOT, Samuel 1971 “Standard drum patterns in Nigeria”. *African music society journal* vol. 5, n° 1: 37-39.
- ALVARENGA, Oneyda 1946 “A influência negra na música brasileira”. *Boletim Latino-Americano de musica*, 6(1), pp. 357-407.
- _____. 1982 *Música Popular Brasileira*, S.Paulo, Duas Cidades, (2ª ed.).

- AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de 1982 "Music and musicians of african origin in Brazil". *The World of music*, vol.24 (2), pp. 53-63.
- BÉHAGUE, Gerard 1984 "Patterns of Candomblé music performance: An afro-brazilian religious setting". In: Gerard Béhague (org.), *Performance practice. Ethnomusicological perspective*, Westport, Greenwood Press, pp. 222-254.
- BRANDES, Edda 1991 Resenha do disco: "Bénin. Rhythms and songs for the vodun", Archives internationales de musique populaire, AIMP XVIII, 1990. *The World of music* vol.33(3), 1991, pp. 109-110.
- CACCIATORE, Olga G. 1977 *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitaria.
- CAMBRIA, Vincenz 1997 *Musica e rito nel candomblé di Bahia*. Tese apresentada no curso de graduação em D.A.M.S. da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bologna (Itália).
- DUNHAM, Katherine 199 *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, (ed. orig. 1947).
- HERSKOVITS, Melville J. & Waterman Richard A 1949 "Música de culto afrobahiana". Revista de estudos musicales, año 1, n. 2, Mendoza, pp. 65-127.
- KING, Anthony 1960 "Employments of the "standard pattern" in Yoruba music". *African music society journal* vol.2, n°3: 51-54.
- LACERDA, Marcos Branda 1996 Texto do encarte do CD: Yoruba Drums from Benin, West Africa. Cd SF40440, Smithsonian/Folkways Recordings.
- _____ 1998 Texto do encarte do CD: *Drama e fetiche. Vodun, bumba-meu-boi e samba no Benim*. Cd DSFB 48 do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.
- LÜHNING, Angela 1990 "Música: coração do candomblé". Revista USP n.7, pp. 115-124.
- MERRIAM, Alan P. 1956 "Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil". *African music society journal* vol.1, n.3, pp. 53-67.
- _____ 1963 "Songs of the Gêge and Jesha Cults of Bahia, Brazil". *Jahrbuch für musikalische volks und völkerkunde*, vol. 1, pp. 100-135.
- PINTO, Tiago de Oliveira 1991 "«Making Ritual Drama»: Dance, Music, and Representation in Brazilian candomblé and umbanda". *The World of Music*, 1, pp. 70-88.
- ROUGET, Gilbert 1965 "Notes et documents pour servir a l'étude de la musique Yoruba". *Journal de la Société des Africanistes* vol. XXXV, Fasc. I: 67-107.
- SÁLÁMÌ, Síkírù (King) 1991 *Canticos dos orixás na Africa*, S.Paulo, Ed. Oduduwa.

A Música das Escolas de Música: A Percepção Musical sob a Ótica da Linguagem

Virgínia Bernardes

Escola de Música da UFMG - Departamento de Teoria Geral da Música

E-mail: vigb@terra.com.br

Sumário: Discute-se aqui a disciplina Percepção Musical, um dos eixos de formação nas escolas de música das universidades advindas dos antigos conservatórios de música, onde a concepção de música ancora o ensino e determina o enfoque pedagógico tradicionalmente empregado. No caso, ela é fundamentada em atividades de reconhecimento e reprodução alijadas da reflexão e da compreensão estrutural e relacional da música, o que não promove a compreensão nem o domínio da linguagem. Aponta-se a análise auditiva, a criação e a interpretação, como um caminho pedagógico para se atingir tal objetivo. Assim, o aprendizado é mais interativo, propiciando ao aluno a autonomia de pensar a música através da percepção e compreensão da linguagem, experimentando sua dimensão de saber e fonte de conhecimento.

Palavras-Chave: Linguagem, percepção, análise auditiva, criação, ensino, aprendizagem.

O objeto desse texto é a disciplina Percepção Musical enfocada pelo viés da linguagem. Ao nosso ver o modelo tradicional de ensino e aprendizagem dessa disciplina não comporta esse tipo de abordagem, na medida em que se vale de práticas pedagógicas que alienam a música entendida como linguagem. Sendo assim, o objetivo principal deste trabalho é contribuir para a discussão e o fomento de outras metodologias de ensino (da música em geral, e da Percepção em particular) em nível de graduação, que privilegiem o enfoque da música como um saber em si, bem como fonte geradora de conhecimento.

As escolas de música das universidades na sua maioria (bem como quase a totalidade das escolas de música formais ou não) são advindas de conservatórios que por sua vez, foram baseados no modelo de ensino musical europeu. Evidentemente, essa opção pelo encampamento não foi isenta de conseqüências. Esse modelo, que permeia no todo o ensino de música, baseia-se em práticas pedagógicas que utilizam, sobretudo, o reconhecimento e a reprodução como os procedimentos didáticos mais comumente utilizados na busca do aprendizado.

É preciso que neste momento se apresentem ao leitor, mesmo que de modo sintético, as concepções de linguagem musical, ensino e Percepção Musical que estarão norteando esse trabalho. Toma-se por linguagem musical um sistema de signos que estabelecem relações entre si e com o todo e que fundamentalmente não tem (necessariamente) representação fora de si mesma. A significação não extrapola o fato musical e pode variar a partir do ato de apreciação, quando são articulados e doados os sentidos que transcendem a estruturação lógica da linguagem.

A partir dessa desse conceito entendemos que o ensino musical deveria necessariamente considerar a música como esse objeto multifacetado, inteligível em vários níveis inter-relacionados, e que, por esta natureza complexa, demanda uma abordagem globalizante e contextual.

Nesse enfoque, compreendemos a Percepção Musical como a disciplina que vai trabalhar no aluno sua capacidade de, não necessariamente nessa ordem, perceber auditivamente, refletir e agir criativamente sobre essa percepção.

Assim sendo, o grande equívoco estaria em se confundir treinamento auditivo, concebido inadequadamente como finalidade dessa disciplina, com percepção musical, domínio de um entendimento muito mais amplo, ficando, assim, impossibilitado o enfoque que permite compreender a música como linguagem.

Pressupõe-se no entanto, que para tornar-se mesmo indispensável à formação do músico, a percepção deveria ser entendida como ferramenta de ampliação e aprofundamento da compreensão da música pensada como linguagem, o que quer dizer, ser trabalhada no sentido da construção das ferramentas e dos saberes que levarão à compreensão da música em seus aspectos articulatórios, relacionais, semânticos e estéticos. Mas, para que isso de fato ocorra, a concepção dessa disciplina, seus fundamentos, significado, objetivos, práticas pedagógicas e metodologias de ensino necessitam ser questionados, repensados e, necessariamente, revistos.

Assim sendo, a pergunta central deste trabalho é: ouvir para escrever, ou compreender para criar e interpretar? O que nos leva a questionar de modo mais abrangente o ensino da música em nossas escolas.

Observou-se, a partir da leitura de Silva (1999), que os currículos das escolas de música das universidades, não se sustentariam, numa análise à luz da teoria crítica ou da "nova sociologia da educação" e mais recentemente da teoria pós-crítica. Estão tão defasados em sua concepção, que poderiam ser enquadrados como no modelo tecnocrático proposto por Bobbit no início do século.

A partir disso pode-se dizer que nossas escolas estariam mais comprometidas com a instrução do que com os processos realmente

educativos, mais atentas às definições cristalizadas do que seja música do que abertas para a articulação de novos sentidos, e que estariam, como disse Jardim (1988), despendendo mais tempo e energia em formar agentes reprodutores - os alunos - do que em trabalhar a música como saber e fonte geradora de conhecimento.

Assim sendo, essa concepção de música que permeia o universo pedagógico das escolas configura-a como um objeto que tende a ser visto como absoluto, preso a uma univocidade de compreensão e expressão e que reduz a possibilidade de um fazer reflexivo que seja instaurador de movimento capaz de gerar transformação.

No sentido de serem observadas concretamente e discutidas essas questões, procedeu-se a análise dos dados obtidos em entrevistas e em Grupos Focais realizados com professores de Percepção Musical formados por escola de música advindas dos conservatórios. Para isso, foram explorados os processos de musicalização de cada sujeito, por se considerar esse um fator decisivo na formação musical. Nas falas dos sujeitos, foram explorados, desde o material didático empregado em suas aulas, passando pelos processos educativos utilizados, até a própria concepção de Percepção Musical enunciada. Constatou-se, por fim, que a música foi trabalhada de forma fragmentada, dissociada de sua realidade, ou seja, não foi compreendida por eles como uma linguagem.

As atividades propostas nos Grupos Focais visaram à vivência pelos sujeitos de uma outra abordagem pedagógica para a Percepção Musical. A criação esteve presente como fundamento do que foi proposto nos três encontros. No primeiro deles, a partir da análise de um pregador de roupas, pode-se vivenciar os processos cognitivos, perceptivos, sensoriais e intelectivos do ato criativo. Assim, procurou-se trabalhar alguns fundamentos básicos da criação, para que ela fosse realizada a partir da observação, percepção, sensação, reflexão e ação conscientes. Dessa forma, a busca das relações e de funções, de pontos de articulação entre parte e todo, bem como organicidade, unidade, coesão e coerência serviram de base para o pequeno exercício de criação musical.

No segundo Grupo Focal, um exercício de análise auditiva possibilitou a compreensão da rede de relações e articulações que estruturam os signos musicais da peça ouvida, o que significou a apreensão e o domínio de sua linguagem. Ao se descobrirem as significações mediadas pelo processo de apreciação e suas inter-relações chegou-se à compreensão da linguagem musical.

No último encontro, a proposta foi a criação coletiva de uma peça a partir de algumas diretivas. A criação tende a ser um processo em que análise e síntese se alternam. No caso, foi subsidiada pelas vivências anteriores nos dois

primeiros Grupos Focais. Nesse momento, a música assumiu uma condição de concretude que possibilitou a sua manipulação. O lidar com os signos musicais de forma concreta através da improvisação permitiu que as relações e articulações, antes percebidas e compreendidas auditivamente, fossem experimentadas na sua materialidade; o que vale dizer que os sujeitos, limitados por suas próprias contingências, puderam vivenciar todas as possibilidades dessas relações e articulações. Desse modo, o pensamento musical articulado, claro e preciso, e a riqueza de possibilidades relacionais e articulatórias propostas evidenciaram o grau de domínio da linguagem e o nível de sua compreensão.

O espaço para discussão, durante os grupos focais, foi considerado um avanço pedagógico significativo, além de estar apresentando também, uma outra visão de música, isto é, uma concepção que permite relativizar as percepções, entendimentos e reflexões sobre um mesmo fenômeno musical. Isto estaria tornando o ensino mais interativo, participativo e democrático, permitindo, assim, que todos, na sua própria medida, fossem incluídos no processo de aprendizagem.

Nos Grupos Focais, lidou-se com a música vivencialmente, como um objeto inteiro, percebido de forma globalizante, por meio da audição e da reflexão constantes. Deu-se então, uma compreensão auditiva viva e sensível, capaz de identificar, classificar, relacionar, agrupar, hierarquizar, integrar e globalizar, enfim, uma audição multidirecional, que organiza os signos e as ocorrências musicais de qualquer natureza em um todo complexo, o que seria uma experiência bastante aproximada do fenômeno musical.

A compreensão da linguagem é fundamental porque é libertadora e propicia o pensar e ser autônomos. Uma vez percebidas, compreendidas e assimiladas as relações musicais nos diversos níveis em que ocorrem, o músico pode "ter a chave" de qualquer música, não importando se é grafada ou não, se feita por Cage, Bach ou por uma tribo do Xingu; se é popular, erudita, folclórica, ou se foi composta no séc..XV ou no séc.XXI. Não se trata mais de se ensinar ou privilegiar este ou aquele repertório, mas sim de possibilitar a compreensão e o conhecimento dos diversos "idiomas" e "dialetos" musicais. Essa autonomia auditiva estaria contribuindo para que, independentemente dos repertórios propostos, o aluno se visse estimulado e em condições de ouvir e interagir analítica, crítica e criativamente com qualquer música.

A recorrência dessa prática significa uma ampliação expressiva da capacidade de análise auditiva estrutural/relacional o que levaria ao conhecimento e domínio progressivos das leis internas ou dos princípios organizadores da música. Nisso, a audição se modifica; sai do corredor estreito do absoluto e desvela a sua própria potencialidade em articular novos sentidos. Da mesma forma, a criação consciente e embasada vai conduzindo o aluno à

autonomia de pensamento, à condição de ser perceptivo, reflexivo e ativo com liberdade. Liberdade esta que será construída e conquistada através do saber e do conhecimento, por sua vez também construídos, nos limites próprios de cada um.

Se tradicionalmente o treinamento auditivo é proposto de cima para baixo e de fora para dentro, aqui tem-se o contrário em todas as direções: a cada vez que se ouve, ouve-se o que se dá conta de ouvir e compreender; isso acontece de dentro para fora. O professor não traz o "ponto" pronto de casa, traz, quando muito, a proposta, isto é, apenas sugere, aponta e deixa que o aluno lhe dê o *feedback*. Ele, o aluno, é quem vai dar a medida do que lhe é possível naquele momento. O professor acompanha, orienta, e mostra outras possibilidades. Deixa de ser o instrutor e ocupa o lugar do educador.

Para que isso aconteça, é preciso haver uma prática que seja reflexiva, alimentada por uma concepção de música que compreenda ser ela mesma fonte de conhecimento e um saber em si, o que quer dizer que ela não é estática, pronta e acabada, nem que exista uma ou a melhor maneira de realizá-la. Essa plasticidade, esse movimento pode trazer de volta à música o que lhe foi subtraído ao ser escolarizada nas bases do modelo dos conservatórios, ou seja, a vida pulsante, plena de possibilidades de sentidos, algo muito distante desse caráter reprodutivo que lhe rouba a possibilidade da verdadeira existência.

A concepção de música, ensino e percepção musical que orienta essa proposta metodológica abarca essa compreensão, ou seja, a de que não existiria uma só concepção de música que referende seu ensino. Partindo-se do pressuposto de que ela é linguagem, estariam abertas as várias possibilidades de compreensão e leitura de uma obra, bem como seriam diversos os entendimentos sobre as relações musicais e extra-musicais que a engendram. Essa seria a fonte da criação, aqui entendida pelo viés pedagógico, que estaria levando o aluno a vivenciar a linguagem, experimentando-lhe a materialidade e construindo e conquistando sua autonomia de pensamento e ação.

Acredita-se, por isso, que a criação seja imprescindível à formação do músico. No ato criativo tomado como pedagógico, estariam contempladas todas as instâncias do fazer musical. Ou seja, na atividade de criação trabalha-se o ouvido interno e o externo, tem-se a oportunidade de improvisar sobre o material e as possíveis relações que serão estabelecidas, o que significa, além da prática instrumental, o treinamento auditivo feito de forma ativa e reflexiva, uma vez que escolhas terão que ser feitas.

A criação é uma oportunidade de lidar com diferentes maneiras de estruturação, formas de articulação, de vivenciar concretamente conceitos abstratos como unidade, coesão e coerência. Enfim, a criação musical permite ao aluno experimentar concretamente a linguagem. Acredita-se que o fazer

reflexivo propiciado pela criação proporcione uma compreensão musical mais profunda do que a experienciada na recriação ou interpretação. A experiência da criação teria em si a totalidade do fazer artístico, daí, sua importância.

Como decorrência, o ensino personalista existente nas escolas de música, que se apóia numa visão paternalista de ensino e que faz o aluno dependente dos pensamentos e escolhas dos professores, poderia ser revisto. Isso seria possível na medida em que os alunos se sentissem sustentados e motivados por essa autonomia de pensamento e ação musicais que foi conquistada e que estaria embasada num conhecimento que foi conjuntamente construído, e que não se arvora a ser definitivo, muito menos absoluto. Ao contrário, "pontos de escuta" (Jardim, 1988:115) estariam sendo criados, superados e recriados de conformidade com os posicionamentos, escolhas e processos vividos por alunos e professores.

No rastro dessa transformação, poderia estar também o início de uma mudança muito significativa, qual seja, a ruptura de um modelo de ensino musical que é secular e que se baseia na cisão entre o fazer do intérprete e o fazer do compositor. Viu-se que essa cisão teve início a partir do surgimento da notação musical e acirrou-se com o seu desenvolvimento, criando um tipo de intérprete que recriaria a idéia do compositor na interpretação, mas que, por isso, ficaria limitado à uma realização artística parcial.

Sabe-se que a música existe plenamente, quando é feita, executada. Por isso, a prática interpretativa precisa ser densa, embasada numa compreensão que lhe dê substância e identidade, para que deixe de ser repetitiva e reprodutora. Tocar como o professor diz ou sugere, fazer tudo o que o editor prescreve na partitura, ou mesmo tentar imitar o que o "grande" intérprete faz no palco ou no CD premiado são escolhas que repetem e reproduzem. Dialogar e argumentar com o professor, questionar a visão dos editores, produtores fonográficos e críticos de música são escolhas que denotam autonomia e identidade. Assim, prática interpretativa, seja ela qual for, seria o "estuário" desse processo pedagógico.

Aqui, o que se aventa é a possibilidade desse intérprete acrescer ao seu pensamento de recriador o de criador e assim ver-se embasado a ser co-autor. Dessa forma, a repetição e a reprodução seriam substituídas por recriações vivas, impregnadas de identidade e novos sentidos. A música passaria a ser domínio de todos que quisessem desvendar-lhe e compreender-lhe a linguagem, e não mais dos poucos "iluminados".

Essa proposta pedagógica não é fundamentada em práticas ocasionais, ou ligeiras. Ao contrário, foi-se construindo a partir da prática cotidiana na disciplina Percepção Musical, surgiu da necessidade de se repensar e discutir a concepção de música e de ensino nas escolas de música; da vontade de ampliar e aprofundar da discussão metodológica na graduação.

Tornou-se viva, na troca de impressões, informações e sentimentos com os alunos, além de ter-se alimentado nas várias leituras. E da mesma forma como se constituiu, encontra-se agora: aberta a questionamentos e ao diálogo.

Na verdade, a questão fundante desse trabalho, encontra-se no papel social da música, das escolas de música das universidades e dos músicos por elas formados. É evidente que as nossas escolas, nos moldes em que hoje existem, não cumprem um papel social relevante ou justo para com a sociedade que lhes sustenta.

Caberia então a nós professores, alunos, músicos e artistas e à própria sociedade, apontar caminhos que abrissem as "portas dos corações e mentes" dessas instituições para que a música fosse o seu real objeto de trabalho, e os músicos por nós formados tivessem, nos olhos, o brilho dos que vêem a música como um patrimônio da criação humana, isto é, um bem de todos para todos.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1989). *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1975) O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril.
- _____. (1982). **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1984). **Elementos de Semiologia**.
- BERSTEIN, Basil (1984). **Classes e Pedagogia Invisível**. In: *Cadernos de Pesquisa* (49).
- EHRENZWEIG, Anton (1977). **Psicanálise da percepção artística**. Rio de Janeiro: Zahar.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard (1997). Ensino de Música na Universidade Brasileira. In: *Anais da ANPPOM*. UFGO/CAPES/CNPQ, p.86-89.
- _____. (1992). **Música e sociedade - Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música**. Rio de Janeiro: Faculdade de Educação/UFRJ, 212 p. (Tese de Doutorado em Educação).
- FORQUIN, Jean Claude (1993). **Escola e cultura**. As bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GIROUX, Henry (1992). **Escola e política cultural**. São Paulo: Cortez e Associados..
- GROSSI, Cristina (1990). **O processo de conhecimento em música: constatações de uma abordagem não-tonal na aprendizagem**. Porto Alegre: UFRS, 188p. (Dissertação de Mestrado em Educação Musical)
- JARDIM, Antonio (1988). **Música: por uma outra densidade do real - Para uma filosofia de uma linguagem substantiva**. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 192p. (Dissertação de Mestrado em Educação Musical)
- KOELLREUTTER, Hans Joachin (1990). **Terminologia de uma nova estética da música**. São Paulo: Movimento, 138p.
- _____. (1997) O espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: **Cadernos de Estudo - Educação Musical**. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG, n°:6.

- KRISHNAMURTI, Jiddu (1980). **Ensinar e Aprender**, Rio de Janeiro: Instituição Cultural Krishnamurti.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro (1977). **Aprendendo a pensar**. Petrópolis: Vozes.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, MOLINO, Jean et alii (sd.) **Semiologia da Música**. Lisboa: Veja.
- NACHMANOVITCH, Stephen (1993). **Ser criativo - o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus.
- SCHAEFFER, Pierre (1993). **Tratado dos objetos musicais: Ensaio interdisciplinar**. trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Edlunb (Ed. da Universidade de Brasília).
- SCHURMANN, Ernest E. (1989). **A Música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense.
- SILVA, Tomaz Tadeu (1999). **Documentos de Identidade; uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica.



Quatro Peças Brasileiras para Viola Solo do Início dos Anos 80

André Nobre Mendes

Escola de Música de Brasília / Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília / Mestrando PPGM Uni-Rio

E-mail: nobremendes@uol.com.br

Sumário: Análise musical e histórica de quatro obras de compositores brasileiros. Sugestão de repertório de música brasileira para Viola solo. Contextualização da situação da composição no Brasil no início da década de 80.

Palavras-Chave: música brasileira / viola solo / anos 80

Existe um repertório valioso de obras para viola desacompanhada de compositores brasileiros absolutamente significativos na história da música de concerto no Brasil. No entanto, esse é um repertório pouquíssimo conhecido e tocado. Além da questão bastante comum, em se tratando de música brasileira, que é a dificuldade de acesso as partituras, outro fator que dificulta um maior número de execuções dessas obras é o fato em si de serem peças solo. Pode-se fazer um recital inteiro de peças solo, porém, isto não é nada comum, no caso de instrumentos de cordas. A alternativa seria encaixá-las num recital com piano, por exemplo. Esse trabalho surge da busca de um caminho para inserir, de fato, esse repertório solo nos recitais de viola.

Parto da hipótese de que este grupo de quatro obras forma um conjunto interessante para ser tocado na abertura de um recital. São peças curtas, as quatro juntas duram cerca de quinze minutos. As obras são todas do início da década de 80, época de grandes mudanças conceituais.

Para Ricardo Tacuchian, os anos 80 e 90 apresentam uma pluralidade estética mais diversificada e menos rígida, ao invés das antinomias das décadas passadas¹. Podemos definir duas características novas na cena musical, que surgem na década de 80 e perduram até os dias de hoje. No plano geral, observamos a convivência pacífica de diferentes correntes estéticas, e no plano individual, de cada compositor, não se espera filiações estéticas rígidas, pelo contrário, quanto mais amplas forem suas referências, sem abdicar da sua individualidade, mais conectado ele estará com o mundo atual.

¹ Tacuchian, Ricardo (1998: p.53)

O **Pequeno Estudo Op.78 (1981)** de Lindembergue Cardoso, pode ter o seu título interpretado de duas maneiras: como um estudo composicional ou como uma peça para o estudante, razoavelmente adiantado, abordar diferentes linguagens. Em uma peça curta, de cinco minutos, Cardoso mescla: universal-nacional, vanguarda-tradicional, indeterminado-mesurado, atonal-modal-serial.

Estruturalmente, a peça é um **ABA** e Coda, com uma pequena transição de **A** para **B**. A seção **A** é atonal; aleatória, com indeterminação de alturas e principalmente de durações; não tem barra de compasso, o tempo é psicológico. Há utilização de harmônicos, notas atrás do cavalete, *col legno*, *pizzicati* de mão esquerda, glissandos e tremolos.

A seção **B** faz todos os contrastes possíveis com **A**. Ela é mesurada, em compasso 2/4; a escrita é absolutamente tradicional; há uma polarização em torno de Dó. Logo de início aparece um arpejo em Dó mixolídio, dó-mi-sol-sib, sugerindo uma ambientação nacionalista, que vai ser mais enfatizada pelo ritmo extremamente sincopado que se segue. Contrastando também, com o ambiente etéreo da seção anterior, a seção **B** é extremamente agitada, em andamento muito vivo, semínima = 120.

A **Coda** contém quase uma série dodecafônica - fá#-sol-fá-réb-lá-si-sol#-dó-dó#-mi-mi-ré; repete o réb e não apresenta o sib - terminando com dois semitons, ré-réb e si-dó, fazendo soar uma vaga polarização em torno de Dó. Toda em *sul ponticcelo*, termina com uma nota aguda sem altura definida.

Podemos identificar um motivo unificador nas seções **A** e **B**: um arpejo ascendente de quatro notas. Não um arpejo em especial, mas um arpejo qualquer, podendo ser inclusive as cordas soltas atrás do cavalete. Essa construção vai aparecer recorrentemente, quatro vezes em **A** e quatro em **B**. Podemos considerar ainda as semibreves da sub-seção de **A**, onde está escrito *Calmo*, como a sucessão de dois arpejos ascendentes. Em **B** também aparecem também dois arpejos descendentes. Não podemos ver como mera coincidência que este motivo apareça um igual número de vezes em cada seção. Mais ainda, a transição de **A** para **B** é toda ela construída como uma sucessão de arpejos, oito ao todo, que leva gradualmente dos arpejos atonais de **A** para o mixolídio em **B**.

O Pequeno Estudo reflete a formação eclética que teve seu compositor; é obra bastante instigante para o violista, possibilitando-lhe passar por linguagens diferentes em curto espaço de tempo.

O **Bilhete de um jogral**¹ (1984) de Guerra-Peixe está estruturada na forma de um ABA expandido: X A [T1] B [T2] A' [T3] X', ou seja, um **ABA'**

¹ Obra encomendada pela FUNARTE para o II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, realizado em 1984.

emoldurado por um episódio rítmico (X), que abre e fecha a peça e mais três episódios que funcionam como transições (T).

O episódio **X** funciona como uma espécie de anúncio, como um toque de caixa clara, num acelerando e desacelerando rítmico sobre a nota Sol, que é o centro tonal da peça.

Na seção **A** a viola soa como um rabeca:



Exemplo 1: Bilhete de um Jogral, compassos 6-9: rabeca.

A seção **B** contrasta com a anterior no uso intenso de cromatismo, superposto a um ostinato. Em **A'** os motivos internos aparecem em ordem inversa. Em **X'** o motivo rítmico surge ampliado, mais elaborado, com caráter de coda, para encerrar a peça.

Escrita em linguagem nacionalista, é modal, com base na nota Sol. Ela percorre um caminho harmônico que parte da maior consonância (uníssono), para a maior dissonância (2^am) no clímax, retornando ao uníssono no final. Escrita para um concurso, é muito idiomática. Faz uso constante das cordas duplas, chegando a usar cordas triplas no ponto culminante, ao final da seção **B** (ver ex.2, cp.22). Na seção **B**, o compositor usa duas pautas, de maneira muito inteligente e pertinente, de modo a facilitar a leitura dos dois eventos superpostos, o ostinato e as vozes cromáticas:



Exemplo 2: Bilhete de um Jogral, compassos 19-22: uso de duas pautas.

Obra muito interessante, o Bilhete põe à prova a criatividade do intérprete no sentido de realçar o caráter da rabeca brasileira que permeia toda a obra.

Em 1983, aos 64 anos de idade, Santoro estava na sua fase mais madura e pessoal. Escrevia com grande liberdade, sem se filiar a nenhuma escola específica. Em depoimento ao compositor Ricardo Tacuchian, feito nesse mesmo ano, Santoro declara: “não tenho orientação estética, sou um artista sem compromissos”.¹

¹ Tacuchian, Ricardo (1995: p.38).

A **Fantasia Sul América**¹ (1983) é produto desse período. É música em idioma tonal livre, em um único movimento, em andamento moderado, colcheia = 108. A peça é uma sucessão de diferentes episódios: oito principais e dois de transição.

Santoro evita estabelecer polarizações, com uma única exceção, ao final do primeiro episódio, quando ocorre uma polarização em Dó menor:



Exemplo 3: Fantasia Sul América, compassos 9-10: polarização em Dóm.

Há uso constante de cordas duplas. A grafia é tradicional, com exceção do *pizzicato* nas duas direções:



Exemplo 4: Fantasia Sul América, compassos 15-17: *pizz.* nas duas direções.

A Fantasia é uma obra desafiadora, tanto técnica como musicalmente. Com uma escrita extremamente densa, é necessário dar coerência e unidade ao desenrolar ininterrupto dos sucessivos episódios.

Andersen Viana nasceu em Belo Horizonte em 1962. Suas primeiras composições aparecem por volta dos treze anos de idade e aos dezessete ele organiza o seu primeiro concerto exclusivamente com composições próprias. É formado em composição pela UFMG, tendo estudado também sob a orientação de Ennio Morricone, Radamés Gnattali e Paulo Bosísio, com quem estudou Viola. O seu catálogo musical, organizado em 1998, contempla 130 obras escritas para quase todos os gêneros e formações instrumentais e vocais. A **Fantasieta (1983)** para viola solo foi a primeira de uma série de Fantasietas para diversos instrumentos composta entre os anos de 1983 e 1984².

Construída em idioma tonal livre, a obra alterna centros tonais, em Sol, em Dó e em Ré. Em forma bastante livre, podemos dividi-la em duas partes, a primeira com o predomínio de Sol e a segunda com predomínio de Dó, terminando porém, de forma absolutamente ambígua. O intérprete deve

¹ Obra encomendada pela Companhia Sul América de Seguros, para o concurso de jovens solistas por ela patrocinado.

² Viana, Andersen. Catálogo de obras.

estar atento às mudanças de andamento – Vivo; Lento; Rápido; Presto – para poder realiza-las com coerência. A escolha dos andamentos, juntamente com as indicações expressivas – cantante; sempre forte e decisivo; um pouco leve, jocosos – e, é claro, os motivos musicais, são os elementos que o intérprete deverá usar para caracterizar os diversos segmentos, evidenciando as suas semelhanças ou suas diferenças.

A peça apresenta enorme vivacidade rítmica, contrastes de dinâmica acentuados, emprego de cordas duplas, notas no extremo agudo, entre outras dificuldades, exigindo do intérprete boa desenvoltura de mão esquerda e mão direita. Ela está, no entanto, muito bem resolvida tecnicamente, sendo sua execução gratificante para o violista.



Exemplo 5: Fantasieta, sem nº de compasso: dificuldades técnicas.

As quatro peças estudadas formam um conjunto de grande variedade estética. São peças idiomáticas, que não trazem propostas inovadoras, mas que estão muito bem realizadas dentro da linguagem escolhida por cada um dos compositores.

Elas são uma mostra representativa, ainda que muito limitada, da produção brasileira do período. Claudio Santoro na sua fase mais pessoal, Guerra-Peixe em busca da simplificação, ambos em plena maturidade, com extrema segurança do *métier*. De outro lado, Lindembergue Cardoso, bem mais jovem, porém já consolidado como um nome de primeira linha. São três opções de vida diferentes, que se refletem nesta pequena mostra: Santoro escolhe um caminho mais pessoal, viaja o mundo todo; Guerra-Peixe escolhe o nacionalismo, nos moldes preconizados por Mário de Andrade, e faz uma opção radical pelo Brasil; e Lindembergue Cardoso é o próprio ecletismo, um legítimo representante da Escola da Bahia

Por fim Andersen Viana, muito jovem ainda, é uma síntese do momento histórico vivido, não tendo passado pelas mesmas preocupações estético-ideológicas dos outros.

Mesmo em se tratando de algo muito subjetivo, penso haver confirmado a hipótese de que estas peças formam um conjunto bastante rico e

interessante, enfim, uma idéia a ser levada em conta pelo violista que queira inserir peças solo em um recital de câmara.

Referências Bibliográficas

TACUCHIAN, Ricardo (1998). Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. XI Encontro Nacional da ANPPOM, Campinas. p.53.

TACUCHIAN, Ricardo (1995). Música Pós-Moderna no final do século. Pesquisa e música, vol.1, n.2, p.38.

VIANA, Andersen (1998). Catálogo de obras. Belo Horizonte.

A Análise do Poético na Música de Armando Albuquerque: Uma investigação sobre os vários finais da *Peça para piano 1964*

Celso Loureiro Chaves
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: cglchave@portoweb.com.br

Sumário: Os traços composicionais deixados pelo compositor rio-grandense Armando Albuquerque (esboços, primeiras cópias e cópias definitivas de composições) são documentos poéticos que possibilitam a “análise do poético” – o estudo das intenções do compositor a partir das evidências e indicações deixadas por ele. Os traços composicionais que documentam os vários finais compostos para a *Peça para piano 1964* possibilitam que o processo composicional de Armando Albuquerque seja analisado como processo de tomada de decisões.

Palavras-Chave: Música brasileira; Análise musical; Semiologia; Processos poéticos; Composição Musical.

O acervo de partituras deixado pelo compositor sul-riograndense Armando Albuquerque (1901-1986) revela uma imensa quantidade de materiais primários sob a forma de partituras de composições em diferentes estados de completude, incluindo esboços, primeiras cópias e cópias definitivas feitas em papel vegetal. Muitos desses materiais estão recolhidos em álbuns ou cadernos, muitos outros estão esparsos e individualizados. A natureza poética destes materiais sugeriu a necessidade de um trabalho investigativo sistematizado. Um projeto de pesquisa neste sentido foi aprovado pelo CNPq em 1996 e desde então venho desenvolvendo a pesquisa que intitulei A genealogia da obra de Armando Albuquerque¹. A primeira etapa desta pesquisa foi dedicada às primeiras peças para piano compostas por Albuquerque na década de 20, as peças do chamado “estilo trepidante”, estendendo-se até o início da década de 40 (Chaves, 1999: 191-203). A segunda etapa, da qual este trabalho apresenta uma das conclusões, abordou o restante da produção para piano do compositor, das peças do final da década de 40 até a derradeira peça para piano, o *Sonho III* de 1974.

¹ Esta pesquisa tem contado com bolsistas de Iniciação Científica: Martinez Galimberti Nunes e Iuri Correa entre 1996 e 1998, Iuri Correa entre 1998 e 2000, e Leonardo Assis Nunes a partir de agosto de 2000.

A moldura teórica que alicerça minha investigação é a da semiologia musical, particularmente no que se relaciona à “análise do poiético”, a intenção de recuperar as deliberações que resultaram no objeto, considerando também que o estudo do poiético é o estudo das intenções do autor a partir das evidências e das indicações deixadas por ele – aquilo que chamaremos de “traços composicionais”. A genealogia da obra de Armando Albuquerque toma como ponto de partida as várias versões manuscritas de determinada peça para construir a sua genealogia, organizando e ordenando seus vários níveis documentais e suas várias versões. Na base da minha pesquisa está o entendimento de que o processo composicional é, em realidade, um processo de tomada de decisões. Este processo de tomada de decisões perde-se irremediavelmente e torna-se irrecuperável a não ser que o compositor deixe indicados traços composicionais claros. Foi isto o que Armando Albuquerque fez, deixando intactas as etapas originais, intermediárias e finais do seu processo composicional, ou seja, os traços do seu processo de tomada de decisões. O objetivo desta pesquisa é comparar os diversos níveis composicionais dos diferentes manuscritos de determinada peça, reconstruindo a partir de documentos poiéticos aquilo que só documentos poiéticos permitem entrever: um processo pessoal de tomada de decisões, a indicar consistências (ou inconsistências) estilísticas e composicionais.

Esta investigação tem revelado padrões de recorrência neste processo de tomada de decisões, como por exemplo a atribuição de vários finais para determinada obra, antes que esta obra atinja a versão “definitiva”. Esta multiplicidade de finais denota tanto as indecisões do compositor a respeito da conclusão do percurso dramático de determinada peça quanto uma busca, às vezes exaustiva, pela sua “melhor” conclusão. Muitas vezes, essa conclusão ideal vai tomando corpo paulatinamente através de várias tentativas, cada nova versão ou transformando idéias colocadas em tentativas anteriores ou buscando soluções divergentes em relação às hipóteses preliminares. Mais raramente, a conclusão “ideal” parece surgir do acaso, no último momento possível, a versão “definitiva” já tendo sido considerada concluída. Este é o caso da Peça para piano 1964, a antepenúltima obra para piano de Armando Albuquerque.

Os oito diferentes finais (e suas variantes) para a Peça para piano 1964 de Armando Albuquerque revelam tanto uma indecisão do compositor relativamente à conclusão mais apropriada para a sua peça quanto uma incansável busca pela solução definitiva. As três fontes desta obra são, neste sentido, janelas abertas na direção do pensamento do compositor, fazendo-nos entrever o seu processo de tomada de decisões em dado momento da peça. As indicações anotadas em texto e em música nas três fontes da Peça para piano 1964 são um importante dado poiético, no sentido em que cartas, anotações e

esboços configuram, na afirmação de Nattiez, um “documento poiético” (Nattiez, 1989: 38). Através deles, é possível avaliar o processo composicional de Armando Albuquerque em suas determinantes e implicações.

A Peça para piano 1964 de Armando Albuquerque é, junto com Terra Selvagem de Bruno Kiefer, a peça mais monumental da música para piano do Rio Grande do Sul. No entanto, Terra Selvagem possui inúmeras recorrências motivicas enquanto que a Peça para piano 1964 é uma sequência de episódios, configurando a experiência mais radical e extensa de Albuquerque no território da “não-forma”¹, embora ancorada em recorrências de um acorde (fá² - dó² - lá² - láb³ - dó⁴ - mib⁴ - sol⁴) que o compositor diz ser “o fundamento espiritual da peça – (...) um acorde romântico” (Albuquerque, 1964: s/n). Os diversos episódios que integram a Peça para piano 1964 raramente ultrapassam a dimensão de dez compassos e geralmente se encerram em apenas um ou dois compassos. Esses episódios saltam de atmosfera para atmosfera, recorrendo a reminiscências temáticas ou motivicas apenas em pontos dramaticamente significantes do percurso sonoro.

A *Peça para piano 1964* tem um conjunto completo de informações poiéticas que identificam traços do processo composicional de Armando Albuquerque. Estas informações poiéticas são fornecidas pelo conjunto das três fontes da *Peça para piano 1964*: a primeira fonte é o que Albuquerque chamou de “original”: o manuscrito original onde a obra foi sendo composta em ordem direta, ou seja, do início ao fim, sem inserções; a segunda fonte é outro exemplar manuscrito, que Armando Albuquerque chamou de “exemplar referência”: a cópia “passada a limpo” do manuscrito original, inclusive com um comentário analítico sobre a peça; a terceira fonte é ainda um outro exemplar manuscrito, mas já copiado em papel vegetal, representando a cristalização da obra em uma versão definitiva pois, no protocolo composicional de Albuquerque, “passar para o vegetal” uma peça musical significava chegar ao estágio definitivo na composição da obra, liberando-a para os seus intérpretes potenciais.

A cronologia de composição da *Peça para piano 1964* é linear. A primeira fonte, o exemplar chamado “original”, está datada primeiramente de 23 de março de 1964. O texto musical apresenta modificações, refletindo a elaboração de diferentes finalizações para a peça. Estas modificações, e o final da peça que o compositor então considerou “definitivo”, estão datadas de 25 de maio de 1964. A segunda fonte, o “exemplar referência” apresenta três datas. Na sua folha de rosto está a data de 7 de junho de 1964. No texto analítico de

¹ “Em Jachino, num livrinho sobre técnica dodecafônica, fiquei sabendo que, com essa técnica, se procurava atingir a ‘não-forma’. Esse pensamento fixou-se no meu subconsciente, e passou a constituir uma espécie de ‘ideal’ a ser atingido.” (Albuquerque: 1984, 3).

Armando Albuquerque que integra esta fonte estão duas datas: 16 de julho de 1964 e, refletindo a mudança definitiva no final da peça, 24 de setembro de 1964. Considero esta última data como a data final no processo composicional da *Peça para piano 1964* que, então, estendeu-se de 23 de março de 1964 a 24 de setembro de 1964, tendo aproveitado, como diz Armando Albuquerque na folha de rosto do exemplar “original” um “trabalho datado de 10/9/57”. Deste ponto até a cópia em vegetal da *Peça para piano 1964*, as modificações são apenas pontuais e não refletem um processo que possa verdadeiramente ser chamado de composicional. Esta terceira fonte da peça, o exemplar em vegetal e portanto a sua cópia definitiva, foi concluída em janeiro de 1966.

A *Peça para piano 1964* mereceu de Armando Albuquerque um texto analítico, por ele chamado de “Análise”, numa das únicas instâncias em que isto ocorre em todo o seu catálogo de composições. Este é outro aspecto poético significativo da *Peça para piano 1964*. A “Análise” elaborada por Albuquerque reflete de perto as tomadas de decisão nos diferentes estágios do processo composicional; ela foi primeiramente manuscrita pelo compositor a esferográfica azul no “exemplar referência” e, em seguida, foi alterada para refletir as mudanças composicionais. O novo texto, datilografado, foi afixado com fita adesiva sobre o primitivo texto manuscrito. Ei-lo:

Peça para piano 1964” apresenta, em sua primeira parte, uma sucessão de melodias e motivos sem ligação entre si de ordem estrutural, mas simplesmente harmônica. A partir da “cadência” (p.4, em baixo), os temas se desenvolvem com mais coerência até a volta do primeiro tema da peça (p.7 em baixo). O motivo inicial do primeiro tema constitui o elemento estruturador a partir do 2º compasso, 2ª linha, da p.9 (Um pouco mais animado). Uma ponte constituída de acordes ásperos conclui com um motivo melódico apresentado canonicamente. A parte que segue, e que seria a Coda, reproduz três motivos principais da composição, sendo um deles apresentado em imitações. Volta a aparecer, então, o acorde inicial do 1º tema (ac. de nona sobre o IV grau de dó menor), como para lembrar que é ele o fundamento espiritual da peça – é um acorde romântico. Os últimos seis compassos têm a forma de um Lento, durante o qual se reafirma, pela última vez, o sentido transcendente do acorde. (Albuquerque, 1964: s/n)

A *Peça para piano 1964* é o caso mais extremo de multiplicidade de finais nas obras de Armando Albuquerque. Entre finais verdadeiros e variantes locais, identifiquei quatorze tomadas de decisão. Destas, pelo menos oito identificam finais verdadeiros. Aqui descreverei quatro destes finais e algumas de suas respectivas variantes. Qualquer destes quatro finais poderiam, a meu ver, fornecer uma conclusão esteticamente satisfatória para a *Peça para piano 1964*. Que o compositor tenham se decidido por uma delas, ao final de um longo processo de ponderação, é prova de sua precisão de intenções. Como veremos, Armando Albuquerque só se satisfaz com a conclusão de sua peça apenas quando ela atingiu a sua feição mais “armândica”, assim caracterizado

por ser – como tantas outras finalizações das peças de Albuquerque – harmonicamente ambíguo.

No contexto de uma composição feita de muitos e diminutos episódios, não deve surpreender que o que consideramos o final da peça sejam não mais do que os quatro últimos compassos que aparecem no manuscrito “original”. Este primeiro final, ou “final original” possui três elementos: um conjunto de acordes no primeiro compasso, um “cânone” (como o chamava Albuquerque e o único dos três elementos a permanecer inalterado em todas as versões do final), e um terceiro elemento que será chamado de “trepidante”, para aproximá-lo das peças modernistas do “estilo trepidante” de Armando Albuquerque na década de 20. Estes três elementos do final original sofrerão diferentes níveis de alteração, expansão, variação e supressão, resultando em versões divergentes para a conclusão da peça que podem ser divididas em duas famílias, a dos finais “trepidantes” e a dos finais tonais. O final definitivo da composição está fora destas famílias: é o final “armândico”.

Dos quatro finais discutidos aqui, o primeiro, o segundo e o terceiro estão anotados no manuscrito original. É significativo que o segundo e o terceiro final estejam anotados um sobre o outro nas mesmas duas páginas, da seguinte maneira: o segundo final foi anotado a lápis e, sobre ele, rasurando-o mas não impedindo a sua reconstituição, foi anotado o terceiro final a esferográfica azul. Um meticuloso trabalho de recuperação do manuscrito pôde revelar coisas surpreendentes. O segundo final tem os mesmos três elementos do final original, mas dramaticamente reestruturados. O primeiro elemento do final original, aquele correr de acordes que ocupava apenas um compasso, agora foi ampliado em amplitude e em dimensões, perfazendo nove compassos. O segundo elemento, o “cânone”, permaneceu intacto. O último elemento original, o final “trepidante”, foi ampliado em agressividade. Este final poderia concluir a *Peça para piano 1964* sem nenhum problema de choque estético ou conceitual. No entanto, Armando Albuquerque despreza-o, anotando sobre ele o terceiro final.

No terceiro final, desapareceu a sequência de acordes que perfazia o primeiro elemento do final original. Agora o final inicia com o “cânone” e o que antes era apenas um compasso de final “trepidante”, agora foi ampliado enormemente, técnica e dramaticamente. Terminada a composição deste final, segue-se uma transformação importante. O que antes era um final “trepidante”, subitamente transforma-se num final tonal, com terminação firmemente ancorada em si bemol. Inicia-se então a segunda família de finais da *Peça para piano 1964*, a família dos finais “tonais”. Com este terceiro final e sua conclusão tonal em si bemol, a composição da *Peça para piano 1964* parece terminada e Armando Albuquerque copia o seu manuscrito original naquilo que ele chama de “exemplar referência”. Ao chegar ao final da peça, no

entanto, Albuquerque introduz ali uma nova transformação: a conclusão tonal é ampliada com a inclusão de oitavas utilizando os registros extremos do piano. Estaria a *Peça para piano 1964* terminada? Não: sobre os últimos compassos do exemplar referência, Armando Albuquerque cola um pedaço de papel pautado e ali é anotado o quarto final, o final definitivo da peça.

Porque terá havido a necessidade de ainda uma derradeira – e definitiva – versão para o final de peça? São as seguintes as minhas hipóteses: a primeira família de finais, a dos finais “trepidantes”, poderia ser excessivamente referencial à música de tempos passados do compositor, não representando a plena potencialidade dos recursos composicionais adquiridos no intervalo entre a década de 20, a década do estilo “trepidante”, e o ano de 1964. A segunda família de finais, a dos finais “tonais”, terá desagradado o compositor exatamente pelo seu caráter tonal, e por isso próxima do “banal”, algo que o compositor não poderia admitir. O final da *Peça para piano 1964* tinha que ser pessoal e representativo do estilo mais atual do compositor. O final tinha que ser rigorosamente “armândico”. E é este final que Armando Albuquerque cola sobre o terceiro final, configurando final definitivo da *Peça para piano 1964*. Este quarto final conclui com um verdadeiro golpe de mestre, trazendo de volta o acorde “romântico” e acentuando a sua ambigüidade harmônica numa característica típica do compositor. Agora sim, o compositor considera terminada a sua *Peça para piano 1964*, com esta reafirmação do “sentido transcendente do acorde”.

Em Armando Albuquerque, finais de composições são sempre pontos estratégicos que levam muitas vezes a versões divergentes de uma mesma peça (como nos dois finais das duas versões da *Evocação de Augusto Meyer* de 1970). Raramente, porém, Albuquerque chegou ao nível de pormenorização manifestado na formulação dos oito finais (e respectivas variantes) da *Peça para piano 1964*. No decorrer de oito meses, de março a setembro de 1964, o seu processo composicional levou-o a ampliar o que era originalmente um final de apenas quatro compassos, através de transformações profundas e distanciando a forma final definitiva da obra da sua forma final original. Mesmo aparecendo no derradeiro instante (é o que revelam as fontes), o “final autêntico” da *Peça para piano 1964* não é fruto de uma epifania momentânea mas sim de um cuidadoso trabalho de reflexão em texto musical, a partir do qual a composição vai indicando ao próprio compositor o caminho mais correto a ser seguido.

Surge aqui uma pergunta fascinante e irrespondível mas que, assim e por isso mesmo, deve ser formulada. Terão os acontecimentos políticos brasileiros de 1964 permeado a composição da *Peça para piano 1964*? A pergunta não é absurda, pois Armando Albuquerque não era alheio ao que se passava à sua volta. Tanto assim que os acontecimentos políticos brasileiros de

1961 haviam se refletido no terceiro movimento da Sonatina para flauta e piano, no qual a retórica de Leonel Brizola é transformada nas colcheias através das quais flauta e piano interagem. Talvez seja excessivo ver uma relação entre o golpe de estado de março de 1964, posterior à primeira conclusão da *Peça para piano 1964* e as metamorfoses que a composição vai sofrendo até a sua conclusão em setembro de 1964. A pergunta é irrespondível, é certo, mas pode ser formulada: haveria relação entre contexto político e opção estética no âmbito da *Peça para piano 1964* de Armando Albuquerque?

O presente trabalho, examinando a genealogia dos finais da *Peça para piano 1964* através de uma cuidadosa investigação das fontes manuscritas da composição, revelou importantes dados poéticos identificadores do processo de tomada de decisões de Armando Albuquerque naquela que é a mais monumental de suas peças para piano só. Examinar as três fontes da *Peça para piano de 1964* é confrontar anotações que se sobrepõem mas que não se contradizem – cada hipótese que o compositor propõe é ditada por aquilo que hipóteses anteriores determinaram em drama e em música. Deixando traços composicionais atrás de si, Armando Albuquerque propõe um desafio atraente para o analista, naquilo que ele possibilita desvendar do seu próprio processo de tomada de decisões. (Fevereiro de 2001)

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Armando. “Análise” in: *Peça para piano 1964*. Manuscrito.

_____. Encarte do LP “Mosso”. Rio: Som Livre. 1984. 3.

CHAVES, Celso Loureiro. “Genealogia das obras para piano de Armando Albuquerque” in: *Anais do II Simpósio Brasileiro de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. 1999. 191-203.

NATTIEZ, Jean-Jacques. “Reflections on the Development of Semiology In Music”. *Music Analysis*, VIII/1-2, 1989, 21-75.

Do Caos à Geração de Novos Timbres

Edson S. Zampronha
Instituto de Artes da UNESP
E-mail: zampra@osite.com.br
Web: <http://pessoal.mandic.com.br/~zampra/>

Sumário: O propósito desta apresentação é mostrar a geração de novos timbres para a música contemporânea. O ponto de partida é a interação entre os domínios musical e físico-matemático, em particular a teoria do caos. Trata-se de uma exploração com objetivo estético. Partindo-se de um som sintetizado tendo como base a teoria do caos, a transformação que leva este som a ser incorporado a uma obra musical segue o quadro de escutas de Pierre Schaeffer. Termina-se mostrando qual o principal problema a ser superado nesta interação entre os domínios físico-matemático e musical.

Palavras-Chave: Timbre, Caos, Escuta, Pierre Schaeffer

Introdução

A interdisciplinaridade entre música e física-matemática pode se dar de diferentes formas. No presente caso o domínio de conhecimento pertencente a uma parte da física recente, denominada teoria do caos, é incorporada à música com o objetivo de gerar novos timbres. A teoria do caos é utilizada mais como ponto de partida para novas experimentações no universo do timbre, e menos como prova de alguma teoria ou demonstração de algum teorema matemático. O objetivo é uma exploração estética.

A partir de um som inicialmente sintetizado, o percurso que transforma esse som inicial até sua incorporação a uma obra musical segue o quadro de escutas de Pierre Schaeffer (1966). Inicialmente será apresentado o percurso que gera o primeiro som a partir do caos e todas as transformações às quais foi submetido até sua incorporação à obra *Trama Nudo Flujo*, composta no LIEM-CDMC de Madrid, Espanha, 2000. Em seguida mostra-se como cada fase desse percurso de transformação foi orientado pelo quadro de escutas de Schaeffer. Termina-se reafirmando que o principal problema a ser superado é justamente o de como transpor os resultados obtidos no domínio físico-matemático do caos ao domínio musical, problema que é basicamente de *representação*, e que consiste em um campo de pesquisa ainda não suficientemente delineado.

A Geração de um Timbre a Partir do Caos

A geração de timbres complexos não é um processo fácil. Estes sons não são nem exatamente periódicos (ou quase-periódicos), como notas com altura definida, nem estatísticos, como ruídos. Eles são chamados caóticos, e possuem uma dinâmica complexa intermediária entre estes dois extremos (sobre complexidade e caos ver Nicolis e Prigogine, 1989)

O objetivo foi criar um timbre com estas características. Para tanto recorreu-se à teoria do caos de modo a buscar recursos para esta produção. Das diversas possibilidades existentes utilizou-se a equação logística, por já ter sido bastante estudada (Fiedler-Ferrara e Prado, 1994: 109-124):

$$X_{n+1} = RX_n(1 - X_n)$$

Essa equação gera uma série de valores numéricos. Partindo-se de um valor inicial arbitrário, o valor seguinte (X_{n+1}) é sempre obtido a partir do valor anterior (X_n). O interessante é que conforme se muda o valor de R a equação muda de comportamento. Não se sabe bem porque isso ocorre, mas o fato é que se R estiver entre ~3,570 e 4,0 a equação adquire um comportamento caótico como o que se deseja. No exemplo apresentado foi adotado $R=3,959$.

Como transpor (em realidade *representar*) esta série de números ao domínio sonoro é o ponto mais delicado do processo. Dependendo da estratégia adotada o resultado pode variar muito (ver uma estratégia diferente da que será apresentada a seguir em Zampronha, 2000b). No entanto as mais diretas, como associar cada valor obtido a um *sample*, ou mesmo a uma nota, costuma gerar resultados bastante insatisfatórios.

No nosso exemplo a transposição foi realizada utilizando-se síntese FM, a qual pode oferecer um resultado complexo facilmente. Foram utilizados dois osciladores gerando senóides. Um oscilador com frequência (350Hz) e amplitude (80dB) fixas, e outro com amplitude fixa (37dB) mas realizando glissandos que variavam de frequência (de 4350Hz a 8700Hz) e duração (de 0,1s a 0,2s) conforme os valores obtidos da equação logística. O resultado apresentou um som com espectro complexo mas não ruidoso.

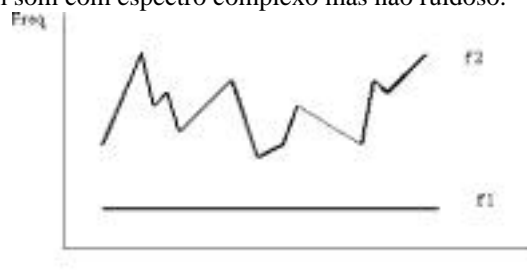


Figura 1: Gráfico ilustrativo do comportamento das duas frequências utilizadas na síntese FM. f1 é fixa e f2 se altera caoticamente.

Em seguida este som foi submetido a uma inspeção auditiva de bandas do seu espectro de frequência buscando eventuais regularidades locais. A análise espectral poderia ter sido utilizada neste caso, mas preferiu-se não fazer uso de qualquer recurso visual nesta inspeção. Assim, o som foi filtrado em diferentes bandas e inspecionado auditivamente. O surpreendente foi ter sido encontrado, em diferentes bandas, várias referências a sons da natureza bastante convincentes, as quais remetiam a ambientes florestais com pássaros.

No entanto, não foi ainda este som filtrado que foi utilizado na obra *Trama Nudo Flujo*. Esta obra apresenta diversos sons caóticos gerados da mesma maneira. O que os diferencia é a equação caótica utilizada e o modo como os números obtidos são transpostos ao domínio sonoro. Mas era musicalmente necessário que estes sons, embora diferentes entre si, tivessem características similares. Essa similaridade foi gerada ao se submeter este e outros sons da obra, com maior ou menor intensidade, a uma convolução com o som de um copo de vidro sendo quebrado. Desse modo uma característica comum passou a estar presente neles (para uma avaliação conceitual da convolução ver Zampronha, 2000a: 279-282).

O Percurso de Pesquisa e o Quadro de Escutas de Schaeffer

O percurso realizado para a geração deste som e de diversos outros sons na obra *Trama Nudo Flujo* não foi realizado de qualquer modo. O que orientou esta investigação e produção sonora foi um percurso no quadro de escutas de Schaeffer (1966), partindo do sonoro e chegando ao musical

O primeiro som gerado por síntese FM, utilizando uma equação proveniente da teoria do caos, ocupa a posição do *ouvir* já que ele é o resultado bruto da interação entre o domínio musical e a teoria do caos.

Como o *entender* é uma seleção realizada no que se *ouve*, o segundo passo foi interpretado como a realização de uma filtragem no som inicial. Mas qual filtragem escolher? Nesse momento entrou o *escutar*, que é a identificação da causa que gera o som ouvido. Por se tratar de um som sintético, ao invés de se procurar descaracterizar a causa geradora do som, procurou-se ao contrário encontrar uma que fosse sugerida dentro do espectro do próprio som (e que não fosse a própria síntese FM). Desse modo o *escutar* orientou a seleção realizada pelo *entender*. A faixa de frequência selecionada foi justamente a que corresponde à causa “som florestal com predominância de pássaro”.

Visando gerar uma relação de similaridade timbrística deste som com outros sons da composição, uma característica comum foi agregada a eles através da convolução deles com o som de um copo de vidro sendo quebrado.

Neste momento este som adquiriu, por sua relação similar com outros dentro da composição, um valor musical, ocupando a posição do *compreender* de Schaeffer.

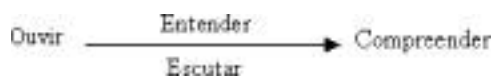


Figura 2: Direção que orientou a pesquisa, estimulada pelo quadro de escutas de Pierre Schaeffer (1966).

Considerações Finais

Embora estes sons sejam provenientes de uma geração sintética, as diferentes etapas desta investigação foram definidas a partir de uma trajetória de escuta (ouvir, entender/escutar, compreender) tratando-se o primeiro som como um som concreto. O ponto de partida que possibilitou este percurso foram sons gerados a partir de equações da teoria do caos. Como já se comentou antes, dependendo da equação utilizada, mas *principalmente* do modo como se faça a transposição dos resultados das equações ao domínio sonoro (ou seja, do modo como se *representa* um domínio no outro) diferentes resultados podem ser obtidos. A comunicação entre os dois domínios não é direta, e uma estratégia de representação deve ser adotada.

Esse é o ponto mais delicado, e que necessita maiores avanços. Já se realizou estudos sobre representação em música (Zampranha, 2000a), mas um estudo detido sobre representações na síntese sonora em particular ainda está por ser melhor delineado (ver, por exemplo, De Poli et al., 1991). Há estudos que se fixam na parte mais técnica da síntese (Boulanger, 2000; Roads, 1994). Mas é na busca de uma leitura que relacione tanto da parte *hard* quanto na parte mais humanista da música que há um amplo campo a ser explorado (ver por exemplo Cook, 2000). É nessa direção que ao meu ver pesquisas desta natureza passam a falar esteticamente aos nossos ouvidos.

Referências Bibliográficas

- BOULANGER, Richard C. (2000). **The Csound Book: Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing and Programming**. Cambridge (Massachusetts): MIT.
- COOK, Perry R. (Ed.) (2000). **Music, Cognition and Computerized Sound: an Introduction to Psychoacoustic**. Cambridge (Massachusetts): MIT.
- DE POLI, Giovanni et al. (1991). **Representations of Musical Signals**. Cambridge (Massachusetts): MIT.
- FIEDLER-FERRARA, Nelson e Carmen P. Cintra Do PRADO (1994). **Caos**. São Paulo: Edgard Blücher.
- NICOLIS, Grégóire, PRIGOGINE, Ilya. (1989). **Exploring Complexity**. New York: W.H.Freeman.

- SCHAEFFER, Pierre (1966). **Traité des Objets Musicaux**. [Nouvelle Édition]. Paris: Éditions du Seuil.
- ROADS, Curtis (1994). **Computer Music Tutorial**. Cambridge (Massachusetts): MIT.
- ZAMPRONHA, Edson S. (2000a). **Notação, Representação e Composição: um Novo Paradigma da Escrita Musical**. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- _____ (2000b). **Non-Linear Timbers and Perceptual Instability**.
<http://www.itaucultural.org.br/invencao/papers/zampronha.htm>.

Compreender para Criar

Eduardo Campolina & Virgínia Bernardes
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
E-mails: ecampoli@musica.ufmg.br & vigb@terra.com.br

Sumário: nessa apresentação propomos uma nova concepção de trabalho para a disciplina Percepção Musical. Numa tentativa de ampliação de limites compusemos uma série de pequenas peças para 2, 3 e 4 instrumentos, onde exploramos questões fundamentais do trabalho de percepção musical, tais como controle da intensidade, da densidade, do timbre, dos diversos modos de articulação, estruturas intervalares e escalares, idiomas (tonal, modal, atonal, neomodal), entre outros. Apresentamos aqui uma nova proposta metodológica, baseada nesse material, que visa libertar o trabalho de percepção da simples decifragem de notas e ritmos.

Palavras-Chave: percepção musical, análise auditiva, metodologia de ensino.

Conscientes da necessidade de mudança no enfoque dado à Percepção Musical, partimos para a elaboração de um material que refletisse nossa concepção do trabalho de percepção musical: a possibilidade de integração do treinamento auditivo à compreensão da música enquanto fenômeno global. Partimos do pressuposto que o fenômeno musical se caracteriza pela sua inteiridade: a interação de uma grande diversidade de informações apresentadas em sucessão e/ou simultaneidade que resulta num objeto multifacetado apresentado de maneira global e como tal deveria ser trabalhado.

Esse movimento surgiu da discussão de questões consideradas por nós como significativas: Seriam as práticas quase sempre baseadas no reconhecimento e na reprodução, e que são freqüentes nas aulas de Percepção, adequadas para desenvolver no aluno a proficiência em ouvir, ler e escrever música de forma a compreender e dominar a linguagem musical? Por que os alunos tão freqüentemente têm tantas dificuldades nessa disciplina ao ponto de chama-la de “decepção ou persignação musical”? Quais seriam as causas desses apelidos tão carregados de des-gosto?

Motivados por essas questões nos pusemos a imaginar o que poderia tornar o treinamento auditivo mais musical, ou seja, buscamos idealizar e concretizar uma maneira de ampliar, aprofundar e treinar a audição sem que o fenômeno musical fosse fragmentado e descontextualizado, como ocorre comumente no treinamento que privilegia as alturas e as durações como instâncias suficientes para o aprendizado.

Para tanto compusemos, "a quatro mãos", 23 pequenas peças de estrutura simples mas consistente, com o nível de informação controlado, partindo sempre do simples para o complexo, e que fossem musicalmente interessantes. Possuem instrumentação variada e diversas propostas de construção, onde estão contempladas questões fundamentais do trabalho de percepção musical, tais como controle da intensidade, da densidade, do timbre, alturas, durações, harmonias diversificadas, modos de articulação variados, relações micro/macro formais, estruturas intervalares e escalares, idiomas (tonal, modal, atonal, neomodal) texturas diferenciadas, rítmica variada, entre outros. As peças foram gravadas no estúdio da Escola de música da UFMG, e suas partituras editadas e analisadas. Desde 1992 esse material vem sendo revisado, em função de sua experimentação, nas classes de Percepção Musical da prof^a. Virginia Bernardes.

Um processo adequado de desenvolvimento da percepção deveria levar o músico não só a apreender o fenômeno musical em sua inteiridade, mas a compreendê-lo enquanto manifestação complexa de uma rede de inter-relações. O ideal seria que tudo isso se processasse sem intermediação da partitura, através de um tipo de audição que poderíamos chamar de "estrutural/sistática": um tipo de escuta, segundo Koellreutter (1990), capaz de identificar, classificar, relacionar, hierarquizar e globalizar, isto é, uma escuta capaz de organizar os fatos musicais de qualquer natureza (gramatical, sintática, semântica e estética), em um todo complexo que nos daria uma imagem bastante aproximada do fenômeno musical.

Sabe-se também que a partitura não "é" a música, mas sua representação gráfica, o que equivale dizer que "o mapa não é o território". Ela é, por isso mesmo, insuficiente para expressar todo o universo do fenômeno musical

Por isso mesmo, uma de nossas maiores preocupações durante a produção desse trabalho, foi a de que ele não se tornasse mais um manual de ditados. Ao contrário, entendemos que esse material didático está ancorado numa concepção de música que a reconhece como um saber e uma fonte de conhecimento, o que a torna um objeto vivo e passível de diversas escutas.

Compreender para criar, e não, simplesmente, ouvir para escrever - esse é o nosso princípio fundamental, a linha de força indispensável, que no nosso entender, deve direcionar e orientar um trabalho de desenvolvimento da percepção musical que se queira vivo e ampliador. Foi, por isso, necessária a elaboração e experimentação de uma outra metodologia de aplicação que traduzisse e se ajustasse à essa nossa premissa básica. Chegou-se então, a um processo que está sustentado por um tripé embasado na análise auditiva, na criação e na interpretação.

Segundo Bernardes (2000),

[...] A análise auditiva, por trabalhar sempre com a inteiridade do fenômeno musical, isto é, tendo como foco de trabalho o objeto sonoro (a música realizada) e não a sua representação (a partitura), possibilita que a música não se fragmente: todos os elementos musicais percebidos mantêm sempre relação entre si e com esse todo. Daí a percepção do contexto [...] Essa forma de percepção, que integra e inter-relaciona as partes e o todo, evidenciando a estrutura da linguagem, permite ainda, que a música seja compreendida como um objeto vivo, portador de tantos sentidos quantos forem os percebidos e articulados pelo ouvinte ou pelo intérprete (Bernardes, 2000: p.135, 136).

Algo diferente se dá quando se analisa auditivamente. Essa tentativa de compreensão auditiva, provoca curiosidade e desperta o interesse que é motivador de uma atitude ativa diante do objeto investigado. Essa cadeia de pensamentos, sentimentos e ações, vivenciada na análise auditiva é a síntese de um processo de aprendizado que leva ao conhecimento. Conhecimento que é possível ao se pensar a música e trazê-la à categoria de um objeto de saber.

Como num tear, onde cada fio, sustentado pela estrutura, tem seu lugar próprio, e só faz sentido e expressa sua beleza quando junto dos demais; quando o trabalho de percepção musical parte do todo e busca saber como esse todo foi engendrado, a música assume sua dimensão real, tal qual existe no mundo, tal qual é ouvida na vida, a dimensão desse complexo tecido feito de sons e silêncios, contínuos ou descontínuos, cuja trama comporta densidades e intensidades variadas, e as cores são dadas pelos timbres. Onde o jogo das durações estabelece o tempo do fluir e do estancar que se estrutura e articula em partes e se expande na inteireza da forma (Bernardes, 2000, p. 137).

Para que se registre o que se percebe, sugere-se a criação de uma audiopartitura como meio de registrar graficamente a percepção das inter-relações micro e macro formais, que na maioria das vezes não são evidentes à audição de superfície. Como essa percepção é em grande parte subjetiva, por ter a ver com a "história musical" do sujeito que ouve e analisa, a audiopartitura é um instrumento pedagógico que desvela a capacidade de cada um de perceber e interrelacionar as diversas ocorrências musicais, além de ser uma ferramenta flexível e adaptável à audição de qualquer tipo de manifestação musical. Deve ser construída de maneira analógica, livre e, sobretudo, particular. Cada um inventa seu código. O essencial é que o "mapa" reflita o "território" com a maior fidelidade possível.

Depois de concluída a audiopartitura, pode-se passar então, à escrita da partitura propriamente dita, que será agora subsidiada por essa rede informacional. Nesse momento, entendemos que notas e ritmos serão escritos denotando um outro patamar de aprendizado, ou seja, deixarão de ser resultado de um processo de decodificação para se tornarem o fechamento de todo um processo de compreensão da estruturação e articulação da linguagem musical.

Após o trabalho de construção da audiopartitura e partitura, o aluno terá como criar sua própria peça a partir do que aprendeu na etapa anterior. Deverão ser escolhidos elementos, ocorrências, procedimentos composicionais, enfim, substratos que possibilitem a concretização de um exercício de criação. O trabalho de criação que se dá ao final do processo de análise auditiva, é por nós considerado vital, essencial mesmo. Sem ele cairíamos no treinamento auditivo uma vez mais divorciado daquilo que julgamos essencial: o aprendizado enquanto experiência enriquecedora no sentido de despertar, de propiciar o conhecimento maior da individualidade que existe em cada um de nós, individualidade esta que manifesta sua essência da forma mais verdadeira e bela durante a atividade criadora.

Acreditamos que a criação é a instância do fazer musical que dá ao músico a experiência e a vivência necessárias e concretas da linguagem musical. Ao criar, o músico pode “manipular” o som, as durações, os timbres, as harmonias e as dinâmicas, pode criar motivos, elaborá-los, interrelacioná-los, dar forma, enfim, construir a sua própria música a partir dos elementos musicais que escolheu. Por entendermos que a interação entre prática e reflexão seja um caminho rico em possibilidades, sugerimos que a improvisação seja largamente utilizada nessa fase.

A execução do exercício de criação é imprescindível, já que é evidente que a música só existe de fato quando é feita, re-criada. No nosso entendimento, a análise auditiva e a criação trabalhadas como dimensões educativas, podem conferir ao músico uma outra qualidade à sua interpretação. Por isso entendemos que o processo de compreender para criar deva ser estendido ao de criar para interpretar, visando a formação de músicos autônomos, independentes e criativos.

Referências Bibliográficas

- BERNARDES, Virgínia (2000) **A música nas escola de música: A Percepção Musical sob a ótica da Linguagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 215p. (Dissertação de Mestrado).
- FREIRE, Vanda Lima Bellard (1992) **Música e sociedade - Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música**. Rio de Janeiro: Faculdade de Educação/UFRJ. 212 p. (Tese de Doutorado em Educação).
- GROSSII, Cristina (1990) **O processo de conhecimento em música: constatações de uma abordagem não-tonal na aprendizagem**. Porto Alegre: UFRS. 188p. (Dissertação de Mestrado em Educação Musical).
- JARDIM, Antonio (1988) **Música: por uma outra densidade do real - Para uma filosofia de uma linguagem substantiva**. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 192p. (Dissertação de Mestrado em Educação Musical).
- KOELLREUTER, Hans Joachin (1990) **Terminologia de uma nova estética da música**. São Paulo: Movimento, 138p.

- NACHMANOVITCH, Stephen (1993) **Ser criativo- o poder da improvisação na vida e na arte.** São Paulo: Summus; trad. Eliana rocha.
- SCHAEFFER, Pierre (1993) **Tratado dos objetos musicais: Ensaio interdisciplinar.** Brasília: trad. Ivo Martinazzo. Edlunb (Ed. da Universidade de Brasília) 517p.
- SCHURMANN, Ernest E. (1989) **A Música como linguagem.** São Paulo: Brasiliense.

A Música na Musicoterapia com a Criança Autista

Eliamar Aparecida de Barros Fleury e Ferreira
Musicoterapeuta Clínica
E-mail: fleury.ferreira@zipmail.com.br

Lilian Pinheiro da Fonseca
Musicoterapeuta Clínica
E-mail: lforneck@uol.com.br

Sumário: Apresenta-se o caso de uma criança atendida na pesquisa “A musicoterapia na neuropsiquiatria infantil: os estados autísticos”, desenvolvida no Laboratório de Musicoterapia da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás. Inicialmente faz-se um retrospecto da utilização terapêutica da música, os conceitos básicos sobre a musicoterapia, considerações sobre o Autismo Infantil e a Síndrome Cornélia de Lange. Posteriormente apresenta-se o resumo do estudo biográfico da paciente, dados da Ficha Musicoterápica e Testificação Musical e uma sinopse do processo musicoterápico. Finalmente, apresenta-se a análise dos dados obtidos e o resultado destes, sendo os mesmos, resultados parciais da referida pesquisa.

Palavras-Chave: Música – Musicoterapia – Neuropsiquiatria infantil: estados autísticos

Introdução

O atendimento musicoterápico à criança aqui identificada por B. constituiu-se parte integrante da pesquisa “A musicoterapia na neuropsiquiatria infantil: os estados autísticos” de autoria da prof^a da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás e Mt. Leomara Craveiro de Sá, na qual atuamos como musicoterapeutas colaboradoras. Tal pesquisa foi desenvolvida no período entre agosto de 1995 a dezembro de 1998.

A clientela atendida foi formada por 13 crianças na faixa etária de 2 a 12 anos, encaminhadas pelo Departamento de Neuropsiquiatria Infantil do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Goiás, recebendo cada qual, atendimento por um par terapêutico (musicoterapeuta e co-terapeuta), em sessões individuais de 45 minutos, duas vezes semanais.

A equipe multidisciplinar de atendimento, contou com seis musicoterapeutas, sendo que duas delas realizavam atendimento aos pais das crianças, uma neuropediatra, uma psicopedagoga, ambas do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Goiás e estagiárias do Curso de

Fonoaudiologia sob supervisão de uma professora da Universidade Católica de Goiás.

Os atendimentos musicoterápicos se deram no Laboratório de Musicoterapia da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás. O espaço físico deste, era formado por uma ampla sala de atendimento, com isolamento acústico e piso de madeira, uma sala de apoio onde ficavam os instrumentos musicais e uma sala de observação com visor espelhado, de onde se realizavam as eventuais filmagens.

Com relação aos instrumentos musicais, os utilizados foram: instrumentos de percussão de pequeno, médio e grande porte, instrumentos de sopro, violões, um piano e um teclado. Como material de apoio contou-se com um aparelho de som e microfones.

Os dados obtidos no processo musicoterápico do caso a ser aqui apresentado, constituíram-se em resultados parciais da referida pesquisa.

Tendo-se apresentado os dados para situar a pesquisa, buscar-se-á delinear os aspectos teóricos que serviram de suporte para o desenvolvimento da mesma.

Fundamentação Teórica

A música tem acompanhado o homem no decorrer de sua história, exercendo entre outras, a função terapêutica há aproximadamente trinta mil anos. Era vista como uma força que poderia levar o homem a harmonizar-se corporal e mentalmente.

Da época mais atualizada consta na literatura que no século passado já havia uma preocupação com a possível utilização terapêutica da música de modo menos vinculado a mitos e crenças e mais científico.

A musicoterapia como é vista hoje, se apropriou de diversas funções exercidas pela música, com o objetivo de tratamento e de prevenção. A sistematização do uso da música como terapia e propriamente como profissão é recente, datando do pós 2^ª Guerra Mundial.

Várias definições de musicoterapia são encontradas na literatura. Em 1996, a mesma foi definida pela Comissão de Prática Clínica da Federação Mundial de Musicoterapia, conforme se segue:

É a utilização da música e/ou de seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, em um processo destinado a facilitar e promover comunicação, relacionamento, aprendizado, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, a fim de atender às necessidades físicas, mentais, sociais e cognitivas. A Musicoterapia busca desenvolver potenciais e/ou restaurar funções do indivíduo para que ele ou ela alcance uma melhor organização intra e/ou interpessoal e, conseqüentemente, uma melhor

qualidade de vida, através de prevenção, reabilitação ou tratamento (UNAERP, 1998: .2).

A musicoterapia vem se formando a partir de princípios próprios, assim como, de princípios de áreas afins. Dentre os últimos, cita-se o “objeto intermediário”. Tal princípio foi incorporado à musicoterapia por Benenzon, que baseou-se em experiências realizadas por Rojas-Bermudez, em sessões de psicodrama. Benenzon (1998) define o “objeto intermediário” como “... um instrumento vincular capaz de criar canais de comunicação extrapsíquicos, e, em casos patológicos, fluidificar aqueles que se encontram rígidos ou estereotipados...” (Benenzon, 1998: 34). O autor defende o uso do instrumento musical como objeto intermediário da relação musicoterapeuta/paciente em musicoterapia.

Com relação a aplicabilidade da Musicoterapia, trata-se de um campo bastante amplo, onde quer-se destacar o atendimento ao paciente autista.

O autismo infantil foi descrito pela primeira vez por L. Kanner, em 1943, como uma síndrome de características patológicas que surgem na criança no período entre o seu nascimento e os 3 anos de idade.

De acordo com a literatura (Chess, 1982; Neto, 1992; Gauderer, 1993; Schwartzman, 1994) é observado entre outros aspectos, que a criança autista não apresenta o sorriso social, demonstra uma incapacidade de se relacionar interpessoalmente, às vezes pode ser dada como surda pela falta de respostas aos sons, não estabelece o contato olho-a-olho e mostra-se com dificuldades em lidar com o contato físico. Apresenta comportamentos estereotipados, lidando com objetos de forma repetitiva, podendo passar horas manipulando de um mesmo modo um objeto ou brinquedo sem que isto represente uma atividade construtiva real. Outra característica fundamental é a dificuldade em lidar com as alterações do ambiente ao seu redor. Com relação à aquisição da linguagem, podem apresentar um desenvolvimento retardado, a ausência total ou o seu uso sem intenções comunicativas. Com relação à percepção auditiva, Kehrer (1993), cita entre outros aspectos que:

1– Reações estranhas a sons/ruídos, por exemplo: reação a sons altos ou linguagem, fascinação por sons de baixa tonalidade, música etc, reações de medo inexplicáveis, reações explosivas a determinados sons.

2 – A criança demonstra uma preferência por sons típicos, específicos, por exemplo: o barulho da água, barulho de aparelhos domésticos, motores, sons de batidas, música e muitas vezes ela comporta-se como surda (Kehrer, in Gauderer, 1993: 141).

De acordo com Schwartzman (1994), há a possibilidade de outras síndromes estarem associadas ao autismo infantil. Dentre as mesmas, o autor

cita a Síndrome de Cornélia de Lange, síndrome esta que a criança aqui referida é portadora.

Tendo-se abordado sucintamente sobre a música utilizada com fins terapêuticos, sobre a musicoterapia e sobre o autismo infantil, quer-se finalizar essa fundamentação teórica fazendo-se uma relação entre os referidos temas.

Como foi dito anteriormente, uma das características principais da criança autista é que ela demonstra uma grande dificuldade na relação com o mundo que a cerca. De acordo com Benenson (1987), “a musicoterapia integra uma técnica de aproximação das mais distintas que se utilizam no contexto do processo de treinamento de uma criança autista” (Benenson, 1987: 193).

Sabendo-se que a música atua no contexto pré-verbal e não-verbal, a mesma há de possibilitar a expressão e comunicação dentro das potencialidades e limitações do autista. A comunicação sem palavras e por meio de sons lhe é mais suportável e menos ameaçadora. A música pela sua organização temporal e espacial, constitui-se um referencial na organização desses elementos para a criança autista.

Conforme já citado, uma das funções do instrumento musical no processo musicoterápico é a de intermediar a relação paciente/musicoterapeuta. Outra função de grande relevância é a possibilidade de a criança lidar com a concretude do instrumento, favorecendo-lhe assim, a estimulação multisensorial (tátil, visual e auditiva). Através do mesmo, a criança autista poderá vir a experimentar um contato perceptual real, dispensando palavras e explicações.

Finalizando quer-se ressaltar a possibilidade da criança autista vir a expressar sentimentos e emoções através da música.

Apresentação do Caso

a) Coleta de dados:

Primeiramente foi realizado o levantamento de dados, através da anamnese, da Ficha Musicoterápica e da Testificação Musical, estas duas últimas, etapas específicas do processo musicoterápico.

b) Processo Musicoterápico:

O caso descrito neste trabalho, instigou-nos a refletir sobre o sonoro-musical como possibilidade de levar à abertura do canal de comunicação. O que se observa na dinâmica apresentada por B. é que ela inicialmente mostrou-se fechada, fugaz, com uma produção sonoro-musical isolada e bastante empobrecida, e, na maioria das vezes com comportamento fugidio do contato de olho e contato corporal.

Na tentativa de se estabelecer um canal de comunicação com B. o instrumento musical foi utilizado como objeto intermediário. A princípio o

mesmo, particularmente a baqueta, era utilizada como um prolongamento do próprio corpo da musicoterapeuta, para que através do contato indireto não se tornasse uma aproximação invasiva. O afoxê também foi muito utilizado como instrumento de aproximação, nos momentos em que a criança estendia a mão para ser tocada pela musicoterapeuta, via este instrumento. Desse modo, a aproximação deu-se de forma sucessiva.

Essa relação, inicialmente restrita a contatos esporádicos, foi ampliando a medida que ampliavam as explorações e respostas de B., ao sonoro musical. Assim, paralelamente, ampliava a sua entrega numa relação de confiança e interação com as musicoterapeutas.

O instrumento musical, já também de número ampliado, tinha a função além de objeto intermediário da relação, de auto-expressão e com significado real, concreto, de instrumento musical.

A vocalização de B. – pré-verbal – era expressa através das sílabas “ta, ti, tu”, com uma mesma linha melódica. As musicoterapeutas utilizavam essa vocalização e linha melódica tal qual expressa por B. e também, com letras improvisadas como forma de comunicação e interação com a mesma, indo assim, ao seu encontro, via elemento musical.

A experiência musical que mais se aproximou da criança, foi a improvisação musical livre, que foi utilizada como tentativa de comunicação e de intervenção.

O comportamento de B., outrora cristalizado e o contato que só podia ser realizado mediado pelo instrumento musical, foi pouco a pouco sendo substituído pela permissividade de um contato corporal direto.

A análise dos dados apresentados, nos levou a inferir que o objetivo primeiro, estabelecido no tratamento musicoterápico dessa criança – a abertura do canal de comunicação e estabelecimento de contato – foi alcançado.

Considerações Finais

Apesar de a criança ter demonstrado, no período da testificação musical, o interesse pelo aspecto sonoro como um todo, muito chamava a atenção das musicoterapeutas o comportamento de isolamento que a mesma demonstrava.

Na fase inicial do processo musicoterápico, na maior parte do tempo da sessão, B. mostrava-se com comportamento evitativo na relação com o outro, permanecendo por longos períodos em determinado canto do “setting” musicoterápico.

Nesse período do processo, a participação de B. com relação ao uso do instrumento musical mostrava-se como “flashes”, ou seja, tocava-os rapidamente, com células rítmicas curtas, largando-os em seguida e isolando-se novamente no canto da sala. Esse comportamento muitas vezes congelava

também a ação da musicoterapeuta, uma vez que esta cuidava para não se comportar de forma intrusiva no mundo da criança, procurando respeitá-la em seu próprio tempo. Nessa fase é adquirida a marcha livre.

Ao longo do processo, B. começou a utilizar os instrumentos musicais com ampliação das células rítmicas, ampliou a escolha do instrumento musical a ser tocado, bem como, iniciou a exploração sonora dos objetos à sua volta, tais como, paredes do setting musicoterápico, piso, mesa de som, etc.

Demonstrou alguma melhora com relação a aceitação do contato corporal com as musicoterapeutas, em alguns momentos fez estabelecimento de breve contato de olho, sendo observado também uma diminuição quanto ao comportamento de isolamento. Observou-se ainda, que B. ampliou o uso do corpo da musicoterapeuta como fonte sonora.

Por fim, na fase final do processo, a criança demonstrou estar mais aberta à relação tanto com a musicoterapeuta quanto com a co-terapeuta. Os momentos de isolamento haviam diminuído de forma bastante significativa, quase não sendo apresentado esse comportamento. O uso da voz mostrou-se mais presente em termos quantitativos, sendo mantido a expressão de sons pré-verbais. A utilização dos instrumentos musicais foi consideravelmente ampliada, já não sendo apresentado mais como “flashes”. A auto-agressão havia diminuído, entretanto não havia se extinguido.

Referências Bibliográficas

- BENZON, R.O. *O autista, a família, a instituição e a musicoterapia*. Rio de Janeiro, Enelivros, 1987.
- _____. *La Nueva Musicoterapia*. Buenos Aires, LUMEN, 1998.
- CAMARGOS, JÚNIOR, W. Genética e Autismo Infantil. In: GAUDERER, E. C. *Autismo e Outros Atrasos do Desenvolvimento: uma atualização para os que atuam na área: do especialista aos pais*. Brasília, CORDE, 1993.
- CHESS, S. *Princípios e Práticas da Psiquiatria Infantil*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1982.
- KEHRER, H. E. Catálogo de Características e Sintomas Para o Reconhecimento da Síndrome de Autismo. In: GAUDERER, E. C. *Autismo e Outros Atrasos do Desenvolvimento: uma atualização para os que atuam na área: do especialista aos pais*. Brasília, CORDE, 1993.
- NETO, A.C. *Autismo Infantil: O Estranho Mundo dos Filhos das Fadas*. In: (Referência não disponível). Maio/Junho. 1992 (mimeo).
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. *Classificação de Transtornos Mentais e de Comportamento da CID-10*. *Descrições Clínicas e Diretrizes Diagnósticas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- SCHWARTZMAN, J. S. *Autismo Infantil*. CORDE, Brasília, 1994.
- UNAERP. *Revista Infont – Informativo de Musicoterapia*,. Ribeirão Preto, S.P., n. 4, junho/1998.

Interagindo com a Música desde o Berço: Um Estudo sobre o Desenvolvimento Musical em Bebês de 0 a 24 Meses

Esther Beyer

Departamento de Música / Instituto de Artes / Ufrgs

E-mail: ebeyer@sogipa.esp.br

Sumário: A presente pesquisa retrata alguns elementos indicadores de um desenvolvimento musical observados em 20 bebês participantes no projeto por nós iniciado “Música para Bebês”, do Departamento de Música/UFRGS. Apoiando-nos em autores como Piaget (1978), Klaus & Klaus (1989), Deliège & Sloboda (1996), Gembris (1998), realizamos o estudo a partir da análise longitudinal e transversal de alguns momentos de um grupo de bebês. Observando os vídeos, pudemos acompanhar importantes momentos do desenvolvimento geral das crianças, tais como no aspecto afetivo, social, motor, lingüístico, entre outros. Contudo, para este estudo, devemos apresentar especificamente os resultados referentes ao desenvolvimento musical nos bebês.

Palavras-Chave: Educação Musical – Desenvolvimento Infantil – Música para Bebês – Construção do Conhecimento

A pesquisa com bebês tem sido um campo ultimamente bastante estudado por pesquisadores de várias partes do mundo, convergindo para que, sob vários pontos de vista, consigamos ver o recém-nascido e o bebê de forma diferente do que o víamos anteriormente (Shore, 2000). Isto porque os métodos de estudo e acompanhamento atuais permitem delinear com maior precisão e ainda evitar serem invasivos, com eram grande número de métodos mais antigos com crianças pequenas. Desta forma, conseguimos ver que o bebê não é uma substância amorfa ao nascer – sem a capacidade de visão e audição, como diziam alguns pesquisadores no início do século XX (Preyer, 1882/1905), mas com reações e preferências, prontos para aprender muito mais do que em geral costumamos pensar (Klaus & Klaus, 1989).

Ao longo de vários anos venho também realizando pesquisas sobre o desenvolvimento musical com crianças de até 3 anos (Beyer, 1988; 1994a; 1994b; 1994c, 1996), levando-nos a considerar os primeiros dois anos de vida como de importância vital na formação dos processos cognitivo-musicais no indivíduo. Nossa preocupação, cientes da importância da música nos primeiros anos de vida da criança, foi então de pensar em uma forma de trabalho que possibilitasse:

- Chegar aos bebês em um período anterior à entrada destes nas creches e centros de educação infantil. Muitas famílias, quando não há necessidade premente de confiar as crianças aos cuidados de uma escola ou creche, acabam trazendo suas crianças só a partir dos 2 anos em tais instituições. Como chegar, então, às crianças abaixo de 2 anos e influenciar seu desenvolvimento com a música?

- Chegar aos pais dos bebês, de modo a integrá-los nas atividades de música que seriam realizadas. Isto significa que mesmo que conseguíssemos crianças, ainda que não muitas, abaixo de 2 anos para trabalhar com elas a música, ainda assim veríamos uma lacuna no trabalho com as mesmas. Os pais não saberiam do grande valor que a música ocupa nestes primeiros anos, deixariam também de saber como estimular seu bebê com a música, e, acima de tudo, teriam deixado de interagir musicalmente com seus bebês, propiciando momentos de prazer para a dupla, e contribuindo, assim, para o fortalecimento do vínculo criança-adulto.

Propusemos, então, o projeto “Música para Bebês”, como atividade de extensão da UFRGS, Departamento de Música, para grupos de 10 bebês, sendo o grupo A composto de crianças de 0 a 6 meses e o grupo B, de 6 a 12 meses à época da matrícula. Posteriormente, devido à demanda, passamos a atender 60 bebês, ampliando a faixa etária de atendimento até 24 meses (2 anos). As crianças vêm ao trabalho acompanhadas de suas mães ou alguém assumindo o papel de mãe (pai, tia, avó, babá, etc), sendo que o adulto fica em aula com a criança, interagindo com ela através das atividades por nós propostas. Os encontros se dão uma vez por semana, durante 1 hora, com cada grupo. Durante o encontro são realizadas várias atividades que fazem parte de uma rotina, considerada necessária aos bebês. Assim, entremeiam-se atividades de cantar, dançar, massagear e estimular a criança em vários sentidos. Há alguns momentos mais abertos na rotina, onde as mães participam, trazendo músicas que as crianças gostam e também comentando sobre a reverberação das aulas em casa com a família.

Juntamente com o projeto de ação com os bebês, tive cuidado de acompanhá-los também em pesquisa, no sentido de observar o seu desenvolvimento a partir da interação musical ocorrida em sala de aula. Assim, os pais preencheram questionários, foram solicitados a relatar semanalmente reações dos seus bebês em relação à música, além de terem sido filmados em todas as aulas a partir de 1999/2. Estas fitas de vídeo estão sendo analisadas sob uma série de aspectos por bolsistas de iniciação científica, alunos em trabalho de conclusão de curso (projeto de graduação), alunos de mestrado e doutorado, de modo que dentro de alguns anos teremos material razoável para documentarmos com precisão sobre o desenvolvimento dessas crianças.

Para este estudo, selecionei seis diferentes momentos de filmagem ao longo destes dois anos de trabalho. Minha preocupação inicial era muito grande no sentido longitudinal, de modo a permitir ver essas crianças se desenvolvendo ao longo dos quatro semestres por eles cursados. Assim, tomei um momento da rotina de aula – o momento de interação com instrumentos musicais – para acompanhar os bebês nos quatro semestres. À medida do possível, tentei repetir a mesma atividade, com a mesma música neste momento da filmagem. Tenho, então, o mesmo grupo na interação com os instrumentos na idade entre 2 e 6 meses, entre 7 e 12 meses, entre 13 e 18 meses e entre 19 e 24 meses (observar no vídeo).

É interessante notar que eles reagem diferenciadamente conforme a idade em que se encontram. No primeiro semestre, dentre as ações dos bebês, predomina o sorriso ao ouvir o instrumento, olhar para este e, caso já tenha o esquema de preensão, pegá-lo e colocá-lo na boca. Já no 2. Semestre, com a possibilidade de sentar, a maioria consegue segurar o instrumento e sacudi-lo, após colocá-lo na boca por alguns instantes. Enquanto sacodem o instrumento de diferentes maneiras, alguns balbuciam os sons que já conseguem pronunciar. Ao 3. Semestre, todos já realizam alguma tentativa de interação com o instrumento, e sacodem ou batem o mesmo com maior frequência. Para isso, já não dependem mais tanto do olhar da mãe, como ocorria muito no 2. Semestre de vida, mas olham com grande frequência para os outros bebês, para descobrir como fazem para tocar aquele instrumento. No 4. Semestre percebemos que as tentativas interrompidas de uso do instrumento agora passam a ser contínuas, sendo que a batida da pulsação na música já está sendo tocada com certa precisão às vezes, mas por diferentes formas, conforme a criança: balanceio do corpo, palma, movimento lateral ou de aceno da cabeça, balanço da baqueta, flexão dos joelhos, etc. Pode se observar também maior número de toques com sucesso (sem bater no vazio ou em partes menos sonoras do instrumento). Acompanham estas batidas muitas vezes tentativas de canto de algumas sílabas da melodia (se conhecida) ou balbucios à música.

Outra preocupação nossa foi no sentido de tentar encontrar alguma maneira de acompanhar até que ponto esses bebês se desenvolveram de modo diferente de outros, que não possuíam contato com o nosso trabalho. Buscamos, portanto, uma análise transversal, estudando os bebês mais velhos que haviam recém ingressado no trabalho, mas cujas idades correspondessem às idades analisadas no estudo longitudinal (observar os dois momentos do grupo 2 no vídeo). Segundo Galmarino (2000), pudemos perceber que as reações dos alunos ingressantes mais velhos se aproximavam bastante dos alunos mais antigos, porém mais novos. Tal fato indicaria provavelmente que nossos alunos que já vinham realizando as atividades desde o início estariam passando por novos desafios musicais, em virtude das experiências já obtidas,

enquanto os demais estariam ainda realizando algumas ações mais exploratórias e menos precisas com os instrumentos.

Muito haveria ainda a discutir a respeito dos resultados encontrados. Mas, para finalizar, gostaria apenas de tecer rapidamente alguns comentários sobre o processo musical que atravessam esses bebês. Eles provavelmente serão os que viverão mais anos neste novo século e milênio que se inicia, podendo vivenciar muitas experiências novas na música do século XXI. O trabalho com eles de forma parcialmente aberta, dando-lhes espaço para interagir com o objeto musical à sua maneira – no nosso caso, dançando, sorrindo, agarrando, engatinhando – poderá abrir-lhes uma porta para que sejam indivíduos não só em busca de salas de concertos e audições para serem bons ouvintes, à moda convencional, mas também buscando modos concretos de realizar uma audição ativa e participativa, desfazendo-se, aí, gradativamente o espaço fechado para o compositor (como produtor) e o ouvinte (como receptor).

Referências Bibliográficas

- BEYER, E. A abordagem cognitiva em música; uma crítica ao ensino de música, a partir da teoria de Piaget. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 1988. Dissertação de Mestrado.
- _____. Musikalische und sprachliche Entwicklung in der frühen Kindheit. Hamburg: Krämer, 1994.
- _____. O desenvolvimento musical na infância precoce: um estudo de caso. Boletim do NEA. CPG Música, Porto Alegre, vol. 2, n.1, 1994. p. 5-11.
- _____. A construção do conhecimento musical na primeira infância. Em Pauta, CPG Música, Porto Alegre, vol.5, n.o 8, 1994. P. 48-56.
- _____. The development of cognitive structures in infants: new approaches to music education. Abstracts of 22.nd ISME World Conference. Amsterdam: 1996, p.20-21.
- DELIÈGE, I & SLOBODA, J. Musical beginnings, origins and development of musical competence. New York: Oxford University Press, 1996.
- GALMARINO, E.B.D. As reações musicais dos bebês na sala de aula. Porto Alegre: UFRGS/Departamento de Música, 2000. Projeto de Graduação. Cópia única.
- GEMBRIS, H. Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wissner, 1998.
- KLAUS & KLAUS. O surpreendente recém-nascido. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- PIAGET, J. A Formação do símbolo na criança; imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 3.a ed.
- PREYER, W. Die Seele des Kindes; Beobachtung über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren. Leipzig: 1882, reedição 1905.
- SHORE, R. Repensando o cérebro; novas visões sobre o desenvolvimento inicial do cérebro. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

Uma Didática da Invenção: A relação texto-música e aspectos de performance em uma obra de câmara para voz, contrabaixo e piano

Fausto Borém
Escola de Música da UFMG
E-mail: fborem@musica.ufmg.br
Web: www.musica.ufmg.br/fborem

Sumário: Este estudo apresenta uma breve análise sobre *Uma didática da invenção* de Fausto Borém, obra vencedora do 3º Lugar no *III Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo* (UFG, Goiânia, agosto de 2000), enfatizando aspectos de performance utilizados no contrabaixo, piano e voz (soprano ou tenor). Tendo em vista o poema homônimo extraído de *O Livro das ignorâncias* de Manoel de Barros, em que foi baseado, esse artigo discute aspectos da relação texto-música, da iluminação no palco e do gestual do(a) cantor(a).

Palavras-Chave: contrabaixo, performance musical, música de câmara brasileira, relação texto-música, Manoel de Barros, Fausto Borém

Introdução

Os *Concursos Nacionais de Composição para Contrabaixo (CNCC)* surgiram a partir de 1992, numa iniciativa da *Associação Brasileira de Contrabaixistas (ABC)*, entidade fundada em 1990 que busca, não só divulgar e ampliar o repertório musical brasileiro do contrabaixo (RAY, 1996: 13-14), mas também desenvolver e divulgar, entre os compositores, uma linguagem composicional mais apropriada ao potencial e avanços técnico-musicais atingidos pelo instrumento nas três últimas décadas.

O 1º Prêmio do *I CNCC* (UNESP), dedicado ao repertório para contrabaixo sem acompanhamento, ficou com o compositor Silvio Ferraz por *Estudo de cores para uma cena de erosão* (1992). O *II CNCC* (UFMG), dedicado à formação contrabaixo e piano, teve uma participação de compositores em nível nacional mais significativa (RAY, 1998:21-22), e concedeu o primeiro prêmio a Andersen Viana (*Sonata para contrabaixo e piano*, 1996), o segundo prêmio a Dawid Korenchandler (*Valsa e variações*, 1996) e o terceiro prêmio a Edmundo Villani-Cortes (*Chorando*, 1996). Já no *III CNCC* (UFG), realizado durante o *V Encontro Internacional de Contrabaixistas* (21 a 25 de agosto de 2000), foram privilegiadas as formações

instrumentais voz, contrabaixo e piano ou voz, contrabaixo e violão. O compositor e multi-instrumentista Ernst Mahle, considerado o mais importante compositor para o contrabaixo no Brasil, recebeu o primeiro prêmio com *Balada do Rei das Sereias* (para contrabaixo, piano e barítono). Larena Franco de Araújo recebeu o segundo prêmio com *Surdina* (para contrabaixo, piano e voz feminina) e eu fiquei com o terceiro lugar com *Uma didática da invenção*.

Os resultados dos CNCCs revelam, ao lado de um pequeno número de compositores brasileiros atualizados em relação à escrita para o instrumento, um número significativo de contrabaixistas-compositores os quais, seguindo uma tradição que remonta à Escola Clássica de Viena¹, procuram preencher uma lacuna no repertório deixada pelos próprios compositores. Sem maiores aspirações composicionais e sem a regularidade de produção dos compositores, me vejo neste caso, cuja experiência criativa visa, antes de mais nada, a ampliação do repertório e a divulgação da linguagem idiomática do instrumento (BORÉM, 1995, 1998, 1999, 2000, 2001).

A relação texto-música, a escrita idiomática, a iluminação de palco e o gestual do(a) cantor(a) em *Uma didática da invenção*

grave Atendendo ao regulamento do concurso, procurei dar ênfase aos recursos composicionais do contrabaixo na escrita de *Uma didática da invenção*, os quais incluem a reverberação característica das cordas soltas e dos harmônicos naturais em *laissez vibrer*, as possibilidades dos harmônicos naturais duplos, dos harmônicos artificiais com *glissando* e em *ponticello*, das cordas duplas com arco, do *cantabile* nos diversos registros do instrumento (com algumas opções de *ossia* oitava abaixo) e da variedade de tipos de *pizzicato* (com a mão esquerda, duplo com as duas mãos, *pull off*, *slide* e *secco*). Não só os recursos do contrabaixo, mas do piano e da voz, com atmosferas diversas que são capazes de sugerir, foram utilizados de acordo com o texto de Manoel de Barros.

Além da escrita instrumental, a iluminação e o gestual prescrito para o(a) cantor(a) procuram sublinhar o conteúdo do poema. O escuro (ou

¹ O virtuoso do *violone vienesse* (o contrabaixo solista do período clássico) Johannes Matthias Sperger (1750-1812) foi o autor que compôs o maior número de obras para o instrumento no século XVIII. Já no século XIX, foi o virtuoso italiano Giovanni Bottesini (1821-1889) quem ocupou o lugar de principal compositor do contrabaixo. No século XX, apesar de boa parte dos grandes compositores se interessar pelo contrabaixo, especialmente a partir de 1950 (TURETZKY, 1989:x), os contrabaixistas-compositores ainda destacam-se como criadores do repertório do instrumento, a exemplo de Serge Koussevitzky, Frank Proto, François Rabbath, Jon Deak, Bertram Turetzky, Fernando Grillo, Teppo Hauta-Aho, Christian Genet etc.

penumbra) e gradual acender e apagar das luzes no início e no final do obra preparam as afirmações do poeta, que faz alusão a processos também graduais: “*Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: . . .*” e “. . . *Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.*” O(a) cantor(a), para conhecer “*as intimidades do mundo*” de fato “*apalpa*” o contrabaixo e o piano, tocando-os. Primeiro, toca as cordas soltas Lá₁ e Mi₁ no grave do contrabaixo (simultaneamente, o contrabaixista toca no agudo; c.30, 34, 48 e 101). No piano, o cantor glissa as cordas dentro da sua caixa de ressonância (c.45 e 130).

Para a intimidade sugerida por “*O modo como as violetas preparam o dia para morrer. . .*”, o(a) cantor(a) dirige-se para um canto do palco, agacha-se (c.49) e, para dizer “. . . *devoção por túmulos*”, olha para o chão (c.76). No c.84, o cantor anda ao redor do contrabaixo, apreciando o instrumentista “. . . *que toca de tarde sua existência num fagote. . .*”. No c.102, levanta os braços ao lado do corpo, mostrando o contrabaixista e o pianista para o público, enquanto canta “*Que o rio que flui entre dois jacintos. . .*”.

Embora não houvesse a busca sistemática de uma representação musical direta do farto manancial de imagens que caracteriza a poesia de Manoel de Barros, houve, no processo de musicar *Uma didática da invenção*, uma preocupação com as sensações e atmosferas dos “estímulos visuais” sugeridos no poema. Como quem denuncia a pressa ou insensibilidade das pessoas diante da natureza, o poeta diz “. . . *que o esplendor da manhã não se abre com faca*”. O clima de protesto e indignação implícito nessa afirmativa ganha realce com as súbitas mudanças de dinâmica, timbre e textura e apagar das luzes que ocorrem simultaneamente na palavra “*faca*” (Figura.1): (a) *de mf para ff subito*; (b) *de espressivo para marcato quase gritando* na voz, *martelato* no piano e *pizzicato Bartók secco* no contrabaixo; (c) *de* um contraponto melódico com diversidade rítmica (c.35-41) *para* um uníssono rítmico em colcheias *bem declamadas* (c.42); (d) *de* uma tessitura mais centrada no registro médio *para* o grave (contrabaixo e mão esquerda do piano). A tensão gerada prolonga-se com a suspensão súbita de todos os sons (a vírgula no c.42), seguida de uma *volate* marcando oitavas duplas no piano, que como um gatilho, dispara a insistente e áspera figura em fusas do contrabaixo no agudo em *ponticello*, sobre as quais o cantor, num movimento em arco do braço, toca um enérgico *glissando* nas cordas do piano, comunicando ao público um ar de rebeldia (c.43-44).



Figura 1: A relação texto-música em *Uma didática da invenção*

O registro mais grave da voz é reservado para o início de cada frase. É também com as notas mais s da voz – o Fá₃ seguido do Mi₃ – que é musicada a gravidade das palavras “... para morrer” (c.59-60) e “... por tûmulos” (c.76-77). Ao mesmo tempo, harmônicos naturais duplos super-agudos no contrabaixo, de timbre celestial, sublinham as palavras “... têm devoção” (c.74-75).

Quando se ouve no texto “...saber como pegar na voz de um peixe”, se ouve na música um fugidio contraponto entre a voz, o contrabaixo e o piano à maneira do fragmentário *hocket* medieval (c.115-120). À afirmação de Barros de que “... é preciso saber... o lado da noite que umedece primeiro...”, o canto e o contrabaixo respondem oscilando entre os “dois lados” da nota Mi: a nota Fá no “lado de cima” e o Ré# no “lado de baixo” (c.121-127). Ao final da enumeração da “lista de princípios”, o poeta utiliza a palavra *etcetera* três vezes seguidas, como freqüentemente o fazemos na linguagem oral, para demonstrar o óbvio, como se já soubéssemos do que se trata. Na música, isto aparece em *sprechstimme* em três alturas descendentes,

quase como um muxoxo, sublinhado pelo gesto do cantor, que com as mãos e ombros, age como se não desse importância ao que diz (c.131-133).

O “*caráter predominantemente metalingüístico*” do poema *Uma didática da invenção* (BYLAARDT, 2000:2) reflete-se na sua instrumentação, como se os instrumentos falassem de si mesmos ou de outros instrumentos, com a emulação de diversos timbres. Quando começa a perguntar “*Se o homem que toca sua existência num fagote, tem salvação. . .*” o contrabaixo está terminando seu *espressivo* solo “fagotístico” na região aguda e média (c.85-89) e passa a pontuar o canto com uma figura rítmica (fusa + semínima) que também poderia ter saído da parte de fagote de uma obra sinfônica romântica (c.90-95).

A poesia de Manoel de Barros é sempre permeada por uma “transgressão” do significado dos verbos e substantivos, geralmente ao nível da percepção sensorial ou dos sentimentos, como observa BYLAARDT (2000:1):

. . .por meio da mutilação da realidade, de expressões e significados insólitos, retirados do mundo mágico das coisas banais, dos sons que as palavras produzem, a completar sua busca do estado primitivo. O próprio poeta acha que a palavra ‘transfigurismo’ lhe cabe melhor que ‘regionalismo’.

Muitas vezes, com esse procedimento, Barros simplifica o discurso, ao mesmo tempo em que multiplica o significado do significante, criando novos conteúdos para as ações e as coisas. Assim, há um “*. . . lado da noite que umedece primeiro*” e torna-se possível “*. . . pegar na voz de um peixe*”. Essa ampliação do valor afetivo das palavras e o livre trânsito entre elas reflete-se na música, como o caminhar do(a) cantor(a) em volta dos instrumentos e a “transgressão” de sua função enquanto músico: além de utilizar sua voz em canto em *sprechstimme*, ele(ela) toca um apito de madeira esporadicamente (c.20-21, 40-41), depois toca as cordas do contrabaixo e as cordas do piano (como descrito acima). Da mesma forma, o pianista não resigna-se na sua função tradicional de tocar apenas o teclado do piano, mas também aborda o instrumento ao longa da peça como se fosse uma harpa, tocando pizzicatos nas suas cordas dentro de sua caixa de ressonância (as cordas do piano são previamente marcadas para facilitar a visualização das notas e a coordenação motora).

BYLAARDT (2000:2) diz ainda que “*fazer poesia é fazer conviverem os opostos, em situações insólitas, o abstrato com o concreto, o primitivo com o erudito, o solene com o vulgar. . .*”. Talvez o contrabaixo, dentre os instrumentos da orquestra, seja o melhor exemplo dessa dicotomia entre o “popular” e “erudito”, entre o “vulgar” e o “solene” na música. A dialética entre esses opostos, no caso do contrabaixo, caminha hoje para uma integração e diminuição da distância entre os instrumentistas ditos “eruditos” e

“populares”. Mais e mais, os “populares” buscam a boa formação dos “eruditos”, e estes, a liberdade criativa dos primeiros. É o próprio Barros quem defende que “*as antíteses congraçam*” (BARROS, 1996:49) e propõe que “*ao lado de um primal deixe um termo erudito*” (BARROS, 1994:23). Da mesma forma, em *Uma didática da invenção*, o “contrabaixo erudito” (representado pelo contraponto, pela técnica avançada, pelas melodias atonais, pelos timbres e ritmos mais sofisticados) convive com o “contrabaixo popular” (representado pelos pizzicatos em pedais de corda solta, *pull off* e *slides*).

Com seu estilo de linguagem genial, Barros condensa atmosferas muito contrastantes em pequenos espaços de tempo, ao que, na música, o contrabaixo procura responder com materiais temáticos curtos e com grandes contrastes de registro, timbre e articulação. Por exemplo, nos primeiros compassos da obra (c.1-4), um *pizzicato laissez vibrer* no extremo grave salta para ásperos harmônicos artificiais em arco *ponticello* na região aguda para, em seguida, despencar para novos pizzicatos no grave e, finalmente, saltar de novo para suaves harmônicos naturais no agudo. A própria *scordatura* do contrabaixo $Mi_1, Si_1, Mi_2, Lá_2$, que equivale à afinação de solista com a quarta corda afinada um tom abaixo (de $F\sharp_1$ para Mi_1), enfatiza a reverberação das quintas (Mi-Si) e oitavas justas (Mi-Mi) em cordas soltas e harmônicos naturais, demarcando inícios e finais das frases na música, respondendo à estrutura poética do texto, cujas frases são afirmações sucintas - ou “*princípios*”, listadas de maneira independente e didática (fazendo jus ao título do poema) como se fossem itens (a-, b-, c-, etc.). Harmonicamente, a obra gravita em torno da nota focal Mi (Mi frígio, Mi dórico, Mi maior e Mi menor). Assim, a partida e chegada a esta nota também emparelha-se com as respirações no texto, atuando como elemento de unificação entre música e poesia.

Conclusão

Embora o repertório idiomático para o contrabaixo no Brasil tenha apresentado um grande desenvolvimento na última década, como atestam os resultados dos *I, II e III Concursos Nacionais de Composição para Contrabaixo (CNCCs)*, a contribuição de contrabaixistas para este acervo ainda se verifica tanto por meio da colaboração compositor-instrumentista, quanto pela composição de novas obras, como é o caso de *Uma didática da invenção*. Objetivou-se com esta obra, uma integração da linguagem idiomática do contrabaixo com aquelas do piano e da voz, procurando-se uma unidade composicional a partir da relação da música com o texto de Manoel de Barros, sublinhados pelo gestual e iluminação prescritos para sua performance.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Manoel de (1996). *Livro sobre nada*. Ilustr. Wega Nery. 2.ed. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1994). *O livro das ignorâncias*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BORÉM, Fausto (1999). 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. *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. Belo Horizonte: Per Musi. v.2. p.40-49.
- _____. (1998). Lucípherez 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. *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.
- _____. (2000). *Uma didática da invenção*, para soprano (ou tenor), contrabaixo e piano. Belo Horizonte: Ed. do autor. (partitura manuscrita).
- BYLAARDT, Cid Ottoni (2000). O barro do desconhecer. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 out. Suplemento Gabarito, p.1-4.
- RAY, Sônia (1996). *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP.
- _____. (1998). *Brazilian classical music for the double bass: an overview of the instrument, the major popular music influences within its repertoire and a thematic catalogue*. Iowa City: University of Iowa. (tese, *Doctor of Musical Arts*).
- TURETZKY, Bertram (1989). *The Contemporary contrabass*. 2ed. rev. Berkeley: University of California.

Dalva de Cachoeira: Samba e Boa Morte

Francisca Marques

UFRJ

E-mail: mosaico9@hotmail.com

Sumário: Áudio-documento sobre a vida e a obra de D. Dalva Daminana de Freitas, cantora, compositora e dona do Samba de Roda da Suerdieck. Esse trabalho faz uma síntese da biografia e da musicalidade de Dalva e de sua terra, Cachoeira. O feature que apresentamos é, portanto, resultado da edição dos trabalhos acústicos (e paisagens sonoras) captados pela pesquisadora durante os trabalhos de campo realizados sobre a Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, Bahia.

Palavras-Chave: samba de roda / etnomusicologia / trabalho acústico / Irmandade da Boa Morte / Dalva de Cachoeira

"O samba é a alegria da gente. O samba é a liberdade. O samba é aquilo que a gente traz no sangue. O samba não pode morrer. Um pandeiro, uma viola e uma baiana batendo palma e tá feito o samba (...)"

D. Dalva Damiana de Freitas em depoimento à pesquisadora (janeiro de 2000)

Introdução

Esse trabalho tem como proposta um áudio-documento sobre a vida e a obra de D. Dalva Daminana de Freitas, cantora, compositora e dona do *Samba de Roda da Suerdieck*. Trata-se, portanto, de uma síntese da biografia e da musicalidade de Dalva e de sua terra. O feature que apresentamos é resultado da edição dos trabalhos acústicos (e paisagens sonoras) captados pela pesquisadora durante os trabalhos de campo realizados sobre a *Irmandade da Boa Morte*¹ em Cachoeira, Bahia.

Aproximando o potencial da terminologia discutida por ARAÚJO (1993:25-31) como reconceitualização de práticas sociais onde o som está presente como produção de sentido, ou "músicas", em termos de trabalho

¹ A Irmandade da Boa Morte é uma confraria de Senhoras negras e mestiças que mantém características evidentes do catolicismo, sem, no entanto, deixar de acentuar "intactas" suas raízes ligadas à ancestralidade dos povos africanos das diferentes nações escravizadas e libertas no Recôncavo baiano. Há 226 anos, sempre no mês de agosto, celebram três dias de rituais e revivem o drama da morte, assunção e glória de Nossa Senhora.

Pierre Verger (1992) no artigo que fala sobre a contribuição das mulheres no Candomblé do Brasil, sugere que a atuação das primeiras Irmãs da Boa Morte teve significado fundamental à origem dos primeiros terreiros da Bahia.

humano, consideramos como *trabalho acústico* tanto os meios de captação como os dados coletados através de etnografia com registros sonoros.

Cachoeira: Boa Morte e o Samba de Roda

A Boa Morte foi nascida da senzala e na senzala nasceu o samba. Porque na Boa Morte não existe dançar, só existe sambar. Então a Boa Morte é protegida, é nascida do samba (...); depoimento de D. Estelita, Juíza Perpétua da Boa Morte à pesquisadora (agosto, 2000)

Definir “samba” é um desafio tal a sua complexidade na vida brasileira (WADDEY, 1985). Ao mesmo tempo música, letra, dança, ou grupo, o samba inserido na dinâmica de comunidades específicas, como é o caso de Cachoeira, também conhecida como “terra da macumba”, assume claramente o papel, fundamental, de ponte entre o ritual religioso e a vida cotidiana (ZAMITH, 1993).



Dalva no dia do sentimento - Foto: Tatsuhiro Yazawa

Como parte desacralizadora dos rituais da Boa Morte, o samba culmina no domingo trazendo Irmãs e público do drama vivido pela passagem de Nossa Senhora da Morte para a Glória. O retorno ao profano, caracterizado também nas roupas de crioula das Irmãs tem cores “vivas”, e se compõe na coreografia peculiar do chamado “samba no pé” que tanto a Irmandade quanto os nativos que assistem compartilham. São homens e mulheres das mais variadas faixas etárias que se alternam no centro da roda sambando a sós, em

pares, e ainda, formando o coro que anima o samba no suor do corpo, no ritmo da voz, e nas palmas que acompanham o puxador e o pulso dos instrumentos.

D. Dalva de Cachoeira

A Irmandade da Boa Morte tem os chamados “sambas da Casa” e suas compositoras de samba. A mais conhecida é Dalva Damiana de Freitas, Dona Dalva do Samba de Roda da Suerdieck.

Operária aposentada da empresa de produtos fumageiros Suerdieck, Dalva aprendeu sambas antigos com a mãe e com a avó:

Eu ia fazendo minhas histórias porque também minha vó velhinha né... ela ficava cantando... ela lavava roupa... então ela ficava ensabuando roupa... esfregando a roupa e cantando... aí eu também junto com ela eu também pegava... aí ela ficava...

Eu vi Anália
Penerando massa ioiô
Penerando massa aiá
Penerando massa ioiô
Penerando massa
Íoiô penerando massa...

Aí ia gravando as coisas e no fim... fazia o meu... tudo o que ela cantava eu botei tudo no samba e deu certo... *(entrevista realizada pela pesquisadora em janeiro de 2000)*

Segundo Nelson de Araújo (1986:120) seus bisavós maternos foram africanos nagôs e seus sambas são resultados da vivência pessoal e do convívio com as companheiras de trabalho na Suerdieck. Enquanto trabalhavam no expediente da fábrica, Dalva puxava um samba conhecido ou apresentava algum de sua autoria, enquanto as companheiras respondiam como coro batendo as “taubinhas” que utilizavam para o trabalho no manuseio do fumo. Surgiu daí o nome Suerdieck, embora, como afirma a própria Dalva, o seu samba não tenha recebido qualquer patrocínio da empresa.

O Samba de Roda da Suerdieck tem 39 anos segundo conta Osvaldo Santos Pereira, violeiro que toca com Dalva desde a primeira formação do Samba. Ele reúne antigos e novos instrumentistas com um coro de baianas que sambam e tocam as “taubinhas”. Dalva também comanda, com participantes da Suerdieck e sua filha Luci, o Samba Mirim da Suerdieck. Através desse trabalho crianças aprendem a tocar instrumentos, praticam o “samba no pé”, o coro e as “taubinhas”.



Samba Mirim na Festa da Boa Morte - Foto: Francisca Marques

Considerações finais

O trabalho de D. Dalva de Cachoeira tem uma musicalidade (e poética) bastante peculiar. São temas que vem de um contexto feminino cotidiano, às vezes emocional enquanto saudade (lírico), valor de cidadania à Cachoeira, ou ainda, na prática do quintal e da culinária:

Às vezes quando eu estava com a mente mais desocupada, despreocupada(...) eu mesma, por mim mesma tirava as músicas; eu mesma é quem preparava as minhas músicas. Analisava... deitava, sonhava... o prazer era tanto que eu tinha que eu sonhava... Às vezes eu sentava assim num lugar e ficava pensando uma coisa, aí eu pegava um lápis ou uma caneta, um pedaço de papel, anotava... Daqui a pouco quando o pensamento... por acaso pegava uma palavra de uma pessoa, vc conversava comigo, eu pegava uma palavra sua... aquela... já botava ali... depois eu ia somar aquilo tudo, ajeitar... no fim eu fazia um samba, fazia uma letra. E com isso... o jiló mesmo eu fiz... o jiló... eles faz um samba amargoso... eu disse é amargura é jiló... aí fiz um samba com jiló... *(entrevista realizada pela pesquisadora em janeiro de 2000)*

Jiló, ô jiló / venha cá como quiser ô jiló / jiló ô jiló / como quiser venha cá / plantei jiló não pegou / a chuva caiu rebentou / cortei miudinho / botei na panela / pensei que é jiló / não é jiló / é bringela

O "fazer" samba, ou a forma como Dalva compõe, reflete uma simplicidade surpreendentemente "elaborada". A "sambarista", como ela mesma se define, entre dezenas de sambas (ainda inéditos), tem uma obra

significativa, e pode-se dizer que Cachoeira, tem em Dalva a sua mais importante compositora:

Eu faço primeiro a letra... depois vou... bate a tecla pra ver a música qual é que vai dar... Amor de longe.. eu digo... Ah... a gente quando vai embora tá longe tão cedo... ô meu Deus fulano tão cedo tá tão longe, nunca mais vi nem vejo... quer dizer que é Amor de longe né...

Amor de longe / Tão cedo eu não vejo mais / A Bahia numerou, meu Deus / Cachoeira aí meu Deus / (e a despedida...) / Adeus gente, adeus gente / Adeus qu'eu já vou m'imbora...

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Nelson de. *Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia - tomo I - O Recôncavo*. UFBA (EMAC) Fundação Casa de Jorge Amado, 1986. pp. 110-127.
- ARAÚJO, Samuel *Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música*. R. bras. Mus., Rio de Janeiro, 20:25-31, 1992-1993.
- THOMPSON, Paul. *História Oral* - São Paulo: Paz e Terra. 1992. p.254-337
- VERGER, Pierre *A contribuição especial das mulheres ao candomblé do Brasil*. In: Artigos. Tomo I São Paulo, Corrupio, 1992
- WADDEY, *Samba de Viola e Viola de Samba no Recôncavo Baiano. Parte 1: Viola de Samba* in Ensaio/Pesquisas nº 6 (1985); UFBA/CEAO.
- ZAMITH, Rosa *Samba de Roda no Recôncavo Baiano* (encarte de cd) Coordenação de Folclore e Cultura Popular - Funarte : Rio de Janeiro, 1994

A Música de *O Quatrilho*. Uma comparação entre as estratégias de utilização de música no cinema clássico e na produção cinematográfica brasileira contemporânea

Guilherme Maia de Jesus
Mestrando do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO
E-mail: guimaia@openlink.com.br

Sumário: Há muito, teóricos, compositores, diretores e críticos vêm debatendo sobre as funções dramáticas da música no cinema. Neste campo de debates destaca-se uma corrente dominante segundo a qual a música deve operar subordinada aos diálogos e às imagens, considerados nesse contexto como elementos primários da narrativa. Este trabalho faz uma comparação entre as funções da música no cinema dominante, ou seja, o filme clássico norte-americano, e as estratégias de utilização de música na produção cinematográfica comercial brasileira recente, através da análise de cenas do filme *O Quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto, com música de Caetano Veloso e Jaques Morelenbaum.

Palavras-Chave: trilha sonora; música no cinema narrativo; semiologia da música; cinema brasileiro contemporâneo; cinema clássico.

Os ciclos do cinema brasileiro

Ao contrário do cinema dominante, a produção cinematográfica brasileira tem tido sua trajetória marcada ciclos produtivos e colapsos, e jamais estabeleceu realmente bases industriais. A partir do desembarque do cinema no Brasil em 8 de julho de 1896, apenas sete anos após a projeção inaugural parisiense dos irmãos Lumière, tem início uma fase de produção de documentários, seguido pelo que ficou conhecido como a *belle époque* do cinema brasileiro: a era muda. Esse primeiro ciclo de filmes de ficção sofre um colapso entre 1911 e 1912, com a entrada no mercado das produções internacionais (Labaki, 1998)

Segundo o autor, a chegada do cinema sonoro disparou um novo processo produtivo, que tem seu apogeu nos anos 40 com as chanchadas e comédias da Cinédia e da Atlântida, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, na virada dos anos 40-50 surge a Companhia Vera Cruz com a missão de focar temas nacionais e realizar filmes com sólidos valores de produção. A aposta no modelo industrial dos estúdios esbarra, no entanto, na falta de um sistema

de distribuição e exibição que desse suporte aos elevados custos de produção dos filmes. Assim, o modelo vai pouco a pouco sendo substituído pela crença na realização independente de filmes de baixo orçamento. Essa tendência tem seu momento maior durante os anos 60, com o Cinema Novo, mas pode ser flagrada também no Cinema Marginal e, mais tarde, nas pornochanchadas. O movimento cinemanovista gera ciclos internos (social/político/alegórico), e declina no princípio dos anos 70, com o aumento da repressão política do governo militar. Em 1974 é criada a Embrafilme, que põe em prática uma série de iniciativas em defesa da produção e da exibição do cinema brasileiro. Tutelada, a produção/exibição nacional vive fase de novo vigor comercial. Com o fim da Embrafilme, órgão extinto em 1990 em um dos primeiros atos do governo Collor, a produção nacional de longa-metragens de ficção vive seu período menos fecundo, tendo suas atividades praticamente paralisadas. Em 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual, é detonado um novo ciclo produtivo, conhecido como A Retomada, que eclode nas telas na última metade da década de 90.

Ao sabor das marés estéticas, funcionais e autorais geradas no curso da linha de tempo descrita, vagueia a música no cinema brasileiro. Segundo Ramos (2000), partindo da chegada do cinema sonoro ao Brasil¹, em 1933, pode-se observar a princípio a predominância da utilização de canções, principalmente canções de carnaval, nos filmes da Cinédia e da Atlântida. Já na produção paulista da Vera Cruz dos anos 50, é a influência das técnicas empregadas em Hollywood que se faz notar. Como consequência natural, a emergente indústria cinematográfica da época passa a recrutar compositores de música de concerto como Santoro, Guerra-Peixe, Mignone e Guarnieri. Uma panorâmica sobre a música no ciclo do Cinema Novo, revela um painel onde convivem experimentalismo, uso recorrente de trilhas adaptadas², valorização da música popular urbana e rural, e até mesmo o “chovinismo” visual de *Vidas Secas*, onde não há qualquer música. É curioso observar que o cinema novo provoca uma ruptura na parceria estabelecida no período anterior entre o cinema e a música de concerto, ao praticamente ignorar a efervescente vanguarda musical do período. Há somente dois casos registrados de aproximação entre os dois movimentos: os filmes *Noite Vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri, com música de Rogério Duprat, e *A Derrota* (1996) de Mario Fiorani, que teve a trilha sonora assinada por Esther Scliar. Na Era Embrafilme torna-se freqüente convidar compositores de renome na área da canção popular, como Edu Lobo, Roberto Menescal e Chico Buarque, para

¹O Filme *Ganga Bruta* é um marco exemplar da transição do cinema mudo ao sonoro no Brasil, pois foi iniciado como filme silencioso e finalizado sonoro, com trilha de Radamés Gnattali e Heckel Tavares

²Trilhas montadas a partir de músicas já gravadas.

assinar trilhas sonoras. Ao mesmo tempo, tem novo vigor o emprego do modelo de Hollywood, principalmente nas trilhas do maestro John Neschling, compositor mais requisitado do período. (Ramos, L. A., IN Miranda & Ramos, 2000)

Nos anos 90 o panorama não sofre alterações expressivas na produção dos dois maiores centros urbanos do país. Na vertente mais alinhada com o cinema comercial, onde podemos situar os filmes da produtora L.C. Barreto, a mais atuante no segmento, assim como os dirigidos por Sérgio Resende e Cacá Diegues, pode-se flagrar a continuidade da tendência à utilização de canções e compositores populares, aliada à adoção parcial do modelo do cinema dominante. Já nos filmes que, ora por primazia de valores estéticos, ora por limitações orçamentárias, se distanciam do chamado “cinemão”, como por exemplo os dirigidos por Carlos Reichenbach, Júlio Bressane, e Domingos de Oliveira, predomina a permanência do experimentalismo cinemanovista/marginal e o uso de trilhas adaptadas.

É a partir desse quadro fragmentado que a música no cinema contemporâneo brasileiro é enfocada nesse trabalho. Até que ponto o desenvolvimento não-linear do nosso cinema narrativo comercial teve influência na música que hoje para ele se produz? Será que existe algo que poderíamos chamar de “modo brasileiro” de fazer música para cinema? Como um primeiro passo na tentativa de identificar matrizes estratégicas de utilização de música na produção cinematográfica brasileira comercial recente, o filme *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto, com música de Caetano Veloso e Jaques Morelenbaun, foi escolhido, aleatoriamente entre os filmes brasileiros indicados ao Oscar no anos 90, como objeto de análise. As estratégias de composição, edição e mixagem do cinema clássico americano descritas por Gorbmann (1987) serão utilizadas como paradigmas nessa investigação.

As estratégias clássicas

Para Gorbmann, o discurso cinematográfico clássico é determinado pela organização do trabalho e do dinheiro na indústria do cinema, engendrado por uma ideologia dominante e pela manipulação dos mecanismos de prazer que agem sobre os sujeitos numa determinada cultura. Como parte deste discurso, a música é elemento essencial do sistema narrativo. Os mesmos princípios que determinam a decupagem¹ e a montagem clássicas (lógica dramática e/ou psicológica) agem sobre a composição, a mixagem e a edição da música.

¹ Divisão do filme em planos.

Nesse contexto, um filme de ficção tem por premissa alcançar: realismo na trama; identificação projetiva do espectador com os personagens; linearidade temporal com princípio, meio e fim; finais felizes, ou, se não, com uma mensagem de redenção que provoque esperança nas platéias. Para a indústria cinematográfica dominante, sem esses elementos não há negócio, ou seja, não tilintarão as registradoras. E é nesse sentido que a autora define o papel da música como um elemento que deve interagir com as imagens, os diálogos, a trama e os personagens, de modo a contribuir para que o espectador experimente uma “impressão de realidade”, encorajando sua identificação com a estória. As principais estratégias clássicas descritas por Gorbmann podem ser assim resumidas:

1 - “Inaudibilidade” - a música não deve ser percebida de modo consciente e está subordinada aos veículos primários da narrativa (diálogos e imagens);

2 - Significante de emoção - a trilha sonora explicita sentimentos e amplifica emoções específicas sugeridas na narrativa;

3 - Pistas narrativas - a) função referencial / narrativa - música fornece dicas referenciais e narrativas indicando pontos de vista, demarcações formais e estabelecendo ambientes e personagens; b) função conotativa - a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos;

4 - Continuidade - a música provê o filme de continuidade formal e rítmica (entre os planos, em transições entre cenas, em elipses temporais e preenchendo “espaços”);

5 - Unidade - a estruturação temática da música, a partir da sua inerente unidade baseada em exposições e variações, atua com um sub-sistema semiótico, conferindo unidade ao filme;

Passaremos agora a uma análise mais detalhada de alguns aspectos dos princípios da “inaudibilidade” e da continuidade, que serão utilizados como unidades de análise deste trabalho.

Inaudibilidade

Segundo Gorbmann, na narrativa clássica a música deve quase sempre permanecer em *background*, subordinada aos comandos dramáticos e emocionais, já que o público saiu de casa e pagou ingresso para ver um filme, e não para assistir a um concerto. Segundo este princípio, a forma musical é em geral subordinada à forma narrativa. A duração de uma intervenção de música é determinada pela duração de uma ação ou seqüência visualmente representada. Na edição, certos pontos da música são mais adequados que outros para entradas e saídas, pois a música tem inércia: ela forma uma espécie

de plano de fundo no subconsciente do espectador/ouvinte, e a sua interrupção súbita faz surgir uma sensação de perplexidade estética. Em geral, a música deve entrar ou sair em alguma ação (movimentação do personagem, uma porta que é fechada ou aberta), a partir de algum sinal sonoro da trilha (campainha de porta, telefone tocando), e em momentos de mudanças rítmicas e emocionais importantes numa cena. Nesse caso especificamente, a música tem uma tendência maior a passar despercebida, pois o foco da atenção do espectador estará mais concentrado na narrativa. As entradas de música são mais perigosas que as saídas, pois tendem a ser mais “visíveis”. O começo da música não deve jamais coincidir com a entrada de diálogos.

Continuidade

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico. Lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. A música opera no sentido de “dar liga” a esse mosaico de imagens. Num nível funcional mais geral, a música de cinema serve como um elemento de coesão, preenchendo espaços vazios na ação ou nos diálogos. A música pode suavizar descontinuidades de edição entre cenas e seqüências. Um corte pobre, ou uma elipse temporal, podem se tornar menos notáveis através da música, que age em *plano de fundo* como uma “coesiva substância sonora” (p. 89).

“Inaudibilidade” e continuidade na música de “O Quatrilho”

A estrutura do roteiro de *O Quatrilho* segue o modelo clássico de divisão em três partes: a) apresentação dos personagens e das tramas; b) desenvolvimento; c) conclusão. Na primeira seção, Angelo, homem do campo de poucos sorrisos, e a bela Teresa, se casam, mas Teresa, romântica e sonhadora, logo se desilude com o estilo pouco afetivo do parceiro. Massimo, irmão mais moço de Angelo, aventureiro e sedutor, demonstra a Teresa a atração que sente por ela, mas Teresa o rejeita e o aconselha a procurar uma mulher para casar. Massimo casa-se com a prática Pierina, mas seus sentimentos em relação à cunhada continuam fortes. Ambicioso, Angelo não se conforma com a dura vida que leva e convida o irmão para ser seu sócio na compra de uma colônia onde construiriam um moinho e produziriam farinha. Massimo aceita, e tem início a seção central da estória quando os dois casais se mudam para a colônia, passando a tocar o negócio juntos, vivendo sob o mesmo teto. A colônia prospera, mas, com a convivência, floresce a atração

entre Massimo e Teresa, que acabam por não resistir e se entregam um ao outro, fugindo em seguida, no *plot point*¹ principal da narrativa, que conduz à seção conclusiva. Nesta, ao saber da fuga de sua mulher com seu irmão, Angelo desespera-se e deprime, perdendo temporariamente o interesse nos negócios. Pierina reza e sofre em silêncio. Com o tempo, a identificação de propósitos que sempre existiu entre Angelo e Pierina, e o elo de dor que os uniu, transforma-se em amor, e o casal passa viver maritalmente. Os negócios de Angelo prosperam, nascem os filhos dos dois casais. Pierina e Angelo perdoam Massimo e Teresa.

Segundo o crítico Sérgio Augusto (IN Labaki, 1998), *O Quatrilho* é um drama frugal, ligeiro na abordagem das questões morais, sociais, religiosas e políticas da trama, e desprovido de conflitos fortes. No filme todos os atores se resolvem da melhor maneira possível, e nada de realmente grave acontece aos personagens. No entanto, na investigação realizada foi possível observar que a excessiva dramaticidade da trilha sonora nas duas primeiras partes da fita antecipa e amplifica demasiadamente os sentimentos de traição e dor dos personagens de Angelo e sua cunhada Pierina, que somente são claramente expostos na seção final do filme. Ao “carregar na tinta”, a música torna-se visível demais, contraria o princípio da “inaudibilidade”, segundo o qual deve atuar subordinada aos comandos dramáticos e emocionais da narrativa, e comete uma espécie de “fraude” dramaturgica. Esse “excesso” da música pode ser observado nos três exemplos descritos a seguir.

Numa cena da primeira seção do filme em que Angelo vai à cidade procurar trabalho (ex. 1 em vídeo), a música-tema do filme é ouvida na trilha sonora com a melodia na trompa, em tom menor, andamento lento, e na região médio/grave, com acompanhamento de cordas (em arco e *pizzicato*) e metais, sugerindo tristeza profunda, e até mesmo um certo suspense que antecipa acontecimentos graves, tragédia. Mais tarde, quando o personagem trabalha com a picareta na construção de uma estrada (ex. 2 em vídeo), a música volta com as mesmas características, fazendo parecer que o trabalho de Angelo, mais que árduo, tem para o protagonista nuances de castigo e condenação. Na seção central da narrativa, quando Massimo e Teresa se encontram às escondidas no moinho (ex. 3 em vídeo), as cordas executam o acompanhamento da música-tema enfatizando demasiadamente a transgressão do encontro proibido, e deixando de lado o lirismo e a delicadeza evidentes nas imagens. O acorde final que pontua a conclusão da cena é exageradamente

¹*Plot point* ou ponto de virada: conceito adotado pelo *script doctor* Syd Field. Refere-se a “viradas” na trajetória, ou “cortes epistemológicos” na vida do protagonista. Para esclarecimentos sobre a estrutura da narrativa cinematográfica clássica é recomendável a leitura de *Manual do Roteiro*, do autor.

tenso e poderia perfeitamente ser usado antecedendo ou magnificando um grande susto dos personagens.

Os princípios da “inaudibilidade”, e da continuidade rítmica e formal, no que diz respeito às saídas de música, também é por diversas vezes contrariado, conforme pode ser observado nos exemplos 4, 5 e 6 em vídeo, onde a música é interrompida bruscamente, evidenciando o corte ao invés de suavizá-lo.

Intenção estética, ou imaturidade técnica como fruto da descontinuidade produtiva? Questão autoral ou falta de controle sobre a “eficiência” da narrativa como um todo? Carência de condições ideais de produção ou desconhecimento da influência da música na competitividade mercadológica do produto cinema brasileiro? Essas e muitas questões emergem a partir das observações realizadas em *O Quatrilho*, um filme que segue o modelo clássico em sua estrutura narrativa, e pretende inserir-se no mercado comercial internacional, mas não adota fielmente o modelo dominante de utilização de música. Mesmo não cobrindo o amplo espectro das possibilidades analíticas da música no cinema em suas diversas correntes e tendências autorais, este trabalho procura ressaltar a importância de situar a trilha sonora da produção comercial brasileira recente como elemento deflagrador de reflexões e estudos que possam contribuir para uma melhor compreensão da relação entre música e narrativa no cinema brasileiro.

Referências Bibliográficas

- FIELD, Syd. Manual do roteiro. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1982
- GORBMANN, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. BFI Publishing, London, 1987
- LABAKI, Amir. (Org.) Cinema Brasileiro. Publifolha, São Paulo, 1998
- MIRANDA, Luiz Felipe, e RAMOS, Fernão (Orgs). Enciclopédia de Cinema Brasileiro. Editora SENAC, São Paulo, 2000

Flor de Fango, Lírio do Lodo: O Tango Nômade no Cenário Hollywoodiano

Heloísa de Araújo Duarte Valente
PUC-SP
E-mail: whvalent@terra.com.br

Sumário: O desenvolvimento das mídias do som e da imagem levou à busca de novas fontes, a fim de expandir o leque de produtos nascidos das novas linguagens (cinema, disco), sobretudo após a década de 1930. Nesse ponto, a cultura das Américas - sobretudo a música - desponta como manancial privilegiado. Se, de um lado, ao extraírem os elementos de uma cultura de modo não-criterioso (ou mesmo equivocadamente) as mídias promovem a destruição dos textos culturais de origem, numa outra perspectiva, os próprios elementos extraídos convertem-se em signos novos, contribuindo para composição da própria cultura midiática. É o que se pode observar no musical *Uma noite no Rio*, de Irving Cummings.

Palavras-Chave: performance- musicais - nomadismo - movência - canção - tango

Saguão de espera

O presente texto é parte de um projeto que tem como objeto de estudo as canções nômades (Pelinski) e sua capacidade de movência (Zumthor), de adaptarem-se e manterem-se como elemento de memória musical e cultural. Nesse fluxo de *canções que insistem em não morrer*, o tango revela-se como o exemplo mais consistente, dada a sua longevidade e a extensão espacial que abrange. Produto da viagem, o tango nômade (Pelinski) deixou traços marcantes nos mais diversos ancoradouros, em países tão contrastantes como a Finlândia e o Brasil. Para combater a morte (semiótica), o tango sofre um processo de nomadismo (Zumthor), que acarreta na manutenção e exclusão de elementos. Qual a orientação estética da canção midiática, nos diferentes eixos espaço-temporais onde a canção se territorializa? Em que medida traços particulares que constituem a temática de um sem-número de canções poderão ser considerados como elementos de permanência, na sociedade globalizada no 3º milênio? Estas são algumas das questões que vêm sendo estudadas no momento.

Abertura

O século XX caracterizou-se por uma integração mais ampla entre as áreas tradicionais de pesquisa em música com outros domínios do

conhecimento. Um estudo interdisciplinar que englobe a música enquanto expressão estética e forma de conhecimento, para o terceiro milênio, pleiteia não apenas uma postura perspectiva em relação aos fatos musicais, como também intro e retrospectiva: com a sensibilidade do século XXI, repensar e resscutar os signos musicais *desimportantes* legados ao olvido. Uma fonte curiosa, nesse sentido, encontra-se nos longa-metragens hollywoodianos, especialmente os musicais. Passemos a observar a questão um pouco mais de perto, a partir da apreciação de um clássico no gênero.

*Cena 1: Uma noite no Rio*¹ inicia-se com uma marcha, em grande orquestra. Fogos de artifício em *close*, *glissandi*, *close* no Bando da Lua, batucada. A câmera se afasta, revelando um Pão de Açúcar estilizado, ao fundo. Close em Carmen Miranda, em sua habitual *performance* e indumentária inicia a canção: "Meu ganzá faz chica-chica-bun, chic... pra eu cantar meu *chica-chica-bun-chic*" As saudades, da Bahia, onde o coração segue o chica-chica-bun do pandeiro... A canção conclui recomendando que todos devem cantar o *chica-chica-bun*.

Cena 2: Entra em cena, num automóvel conversível, um impecavelmente trajado oficial da marinha norte-americana, na pele de Larry Martin, o ator norte-americano que contracena com a baiana-carioca. O carismático oficial é porta-voz - a canção assim o diz- de 130 milhões de pessoas, que saúdam os amigos brasileiros. Reitera a importância dos laços de amizade entre os países. Enquanto ele estiver no Brasil, recomenda cantar o *chica-chica-bun*, "loucura que começou na selva amazônica. É a forma que os nativos encontraram para se cumprimentar, batucando. O chica-chica-bun não faz sentido, mas é incrível, espanta a tristeza", conclui o barão. (A canção passa para uma variação *swing*, com instrumentação de *big band*. Plano geral mostra vários pares de dançarinos, que executam uma coreografia samba-musical da Broadway. (CORTE).

Cena 3: Martin encena outro número em que representa o cotidiano do barão, de quem é sócia. Duarte é apresentado como nobre carioca, influente na política e nos negócios. Contudo, sua virtude maior é o *sex appeal* e o flerte. (CORTE). Diálogos intermediários mostram uma vigilante Srta. Carmen ralhando com Martin, que percebeu seu *rabo de olho* numa senhorita da platéia).

¹ *That night in Rio*, 20th. Fox. (1941), baseado na peça de Rudolf Lothar. Direção: Irving Cummings; letras e canções de Mack Gordon e Harry Warren, direção musical: Alfred Newman, com participação do Bando da Lua. Protagonistas: Don Ameche (Barão Duarte/ Martin), Alice Faye (Cecília), Carmen Miranda (Carmen).

Cena 4: Cecília, a nobre e controlada esposa de Duarte é assediada por Pierre Dufond, que não aceita a resignação dela ante o galanteador marido. Aos poucos, inicia-se uma balada ao estilo Los Panchos. (*close* no trio). Após uma estrofe, Martin continua a canção - um tango -, em português. Trata-se de uma triste história de amor, que começou numa noite enluarada no Rio, num café à beira-mar. *Ela* (a personagem da canção) já estava comprometida com outro e teve que abdicar desse grande amor, no esplendor que é o Rio. A canção é repetida por Cecília, em inglês. (A narrativa prossegue, com base na intriga baseada na semelhança física entre Martin e Duarte. Muitas músicas brasileiras fazem o pano de fundo, como a conhecida marcha *Mamãe eu quero*).

Fã-clubes: álbum de retratos musicais

Expostos esta primeira parte do filme, passemos a uma observação relativa à *personalidade musical* dos protagonistas. O barão Manuel Duarte, brasileiro, não é apenas um *gentleman*; segue a linhagem do *latin lover* que o cinema norte-americano inventou¹. Elegante, refinado, solene até - identifica-se com o *jazz*, massas harmônicas densas, em modo maior, com acordes cheios, articulação em *legato*. Como nobre, seu andamento (andar) deve estar próximo do *andante*.

Curiosamente, o americano Larry Martin, o ator-sósia de Duarte não aparece caracterizado por algum tipo de música em particular. Aparece sempre como alguém que imita o barão. Uma pequena ponta chama a atenção: quando divide o tango com o trio, que passa a acompanhá-lo. Martin está sentado ao balcão do bar, distraído após o espetáculo e canta, despretensiosamente. Martin é o artista versátil, bem-humorado e sabe *dançar conforme a música*. Está pronto para viver o barão num instante e, no outro, lidar com as (justificadas) crises de ciúmes da namorada brasileira, a quem vive engambelando.

Carmen (sem sobrenome) *tipicamente* brasileira: alegre, ágil, voluntariosa, ciumenta, explosiva - insiste em falar em português com quem não entende a língua. É retratada com ritmo de samba, em modo maior, com reforço na percussão. É brasileira, mas rodou o mundo. À imagem de Zé Carioca, é a versão feminina que se vira e rodopia: seu pesado turbante não lhe permitindo mexer a cabeça, revira os olhos, contorce os cotovelos e os pulsos

¹ Papel iniciado por Rudolph Valentino, em 1921 em *Os quatro cavaleiros do Apocalipse* (Rex Ingram). Vestido de gaúcho, o superastro do cinema mudo dança um tango com Alice Terry (Foucher, 2000: 111).

com desenvoltura tal que mais lembra certas danças indianas ou mesmo o flamenco!

Cecília é uma mulher refinada e conhecedora dos códigos de etiqueta e comportamento. Conhece o temperamento mulherengo do marido, mas é conivente com a situação, por conveniência. De certo modo, cultiva uma personalidade melancólica, da mulher desprezada e infeliz - o que não a impede de flertar discretamente com Martin. Nada mais adequado que um tango langoroso, de andamento lento, de fraseados longos e em legato, tonalidade em modo menor, ênfase nos violinos¹ e no acordeão (bandoneon?)

Flor de fango / lírio do lodo

Flor de fango (Gentil/ Contursi 1917) foi o segundo tango gravado por Gardel (1919). A letra contém a sinopse habitual: a jovem pobre, tentada pelos prazeres da vida fácil, regada a jóias e champanhe, entrega-se à prostituição. Seu futuro será triste, só, sem amor, passando necessidades. Além desta temática recorrente -desvios morais que condenaram à perdição da alma (prostituição, traição), outros temas são freqüentes no tango: autoflagelação, perda (de amores, da juventude, da mãe), ternura e saudade (do passado pobre e feliz, da pátria que ficou para trás) - do seus primórdios, no final do século XIX, até o surgimento do tango instrumental de Troilo e Piazzolla

Lírio do lodo: No Brasil², o tango portenho chega por volta da década de 1920. É, de fato, curioso observar que, no processo de territorialização (Pelinski), o tango foi assimilado no país de diversas formas e teve enorme repercussão: quer como tango argentino em versão original, quer como versão local, com texto traduzido para o português. Em alguns casos, compositores e letristas brasileiros compuseram tangos segundo o molde portenho. Em outras situações, a apropriação desse gênero musical converteu-se em papel catártico da canção trágica, desdobrando-se em citação, evocação, metalinguagem³.

Uma noite no Rio: um tango Chica-chica-bun?

Em 1913, o tango portenho conhece o sucesso estrondoso, propagando-se por toda a Europa e, de lá para a academia de Irene e Vernon

¹ Observe-se que na primeira apresentação da música, a instrumentação básica é composta por um trio de violões (à Los Panchos), acompanhando Martin. Somente quando passa para a voz de Cecília as cordas sobressaem.

² Existe toda uma história do tango brasileiro, propriamente dito. Não será, contudo, abordado no escopo deste texto.

³ Grünewald cita este exemplo extremo: "*fui o cão de uma mulher/ a quem eu julgava honesta/ tratou-me como um cão/ e eu lhe fazia a festa*" (1994: 30).

Castle, em Nova Iorque¹. Perde seu caráter maldito, convertendo-se na coqueluche do momento - até a eclosão da I Guerra. Não dando atenção ao conteúdo da letra, o tango passa de diabrura orgiaca a modo de caminhar (Vidal-Nacquet, 2000:160), versão domesticada em dança social, fazendo parte de concursos.

A versão de Cummings de *Uma noite no Rio* amolda-se ao padrão edulcorado dos musicais². A triste história de amor identifica-se com a personalidade contida de Cecília sem, no entanto, desprezar a orquestra e o coro, no estilo mais grandiloquente da época áurea dos musicais. A eloquência, a retórica tão caras aos poetas portenhos converte-se em banalidade, em historieta leve para distrair o grande público nos habituais passeios de domingo. A carga dramática dissolve-se em coreografia exuberante, cenários de luxo, plumas, seda e estolas de *mink*. *That's entertainment!*

The End

Posto isto, podemos concluir, em primeira instância, que aquilo que se vê e ouve não pode ser considerado real, documental; apenas uma fantasia, construída sobre uma trama inocente, em que sons e imagens luxuriantes são a verdadeira razão de existência da obra. Entretanto, esta conclusão é parcial. Sem negar o que acabamos de afirmar, não se pode esquecer que os signos esparsos capturados por Hollywood acabaram por edificar uma certa imagem do tango, do samba, do Brasil - textos midiáticos, que passam a compor uma cultura das mídias. Para muitas pessoas, o Brasil continuará sendo o país da alegria, das (dos) bananas, da concórdia e da batucada. O tango seguirá como 'pensamento triste que se dança' (Discépolo), estereotipado como dramalhão: "*do bar ao lupanar, do labor ao lar*" (Grünewald, 1994:24) - flor de fango, lírio do lodo.

As mídias promoveram e seguirão gerando mudanças contundentes de sensibilidade, impondo seus valores estéticos (e comportamentais). Saber ler atentamente os seus textos pode ser um caminho para melhor compreender

¹ O sucesso estrondoso do tango em Nova Iorque foi alvo de sérias admoestações por parte daqueles que por ele nutriam seus desafetos, tornando-se a causa de todas as enfermidades e defeitos na coluna. O casal Castle entendia o tango como uma derivação do minueto do século XVIII, de cunho artístico e origem nobre. Criou uma nova versão, *dessensualizada*, onde os corpos não se tocavam.

² Com o final da 2ª Guerra e a perda do mercado europeu, os Estados Unidos passaram a dirigir sua atenção ao hemisfério sul. Criou a política da boa vizinhança, incluindo, dentre outras medidas, a participação de artistas latino-americanos nas produções culturais locais. Esse processo teve conseqüências importantes, mesmo que não premeditadas. É o caso da influência das músicas de Cuba, México, Brasil e Argentina na constituição da música norte-americana, ainda que transfigurada em versões híbridas, maneira pela qual seriam mais rapidamente aceitas pelo público norte-americano (Roberts, 1979: 108)

os 1900, como também lançar novos olhares e escutas para o novo milênio que se inicia.

Referências Bibliográficas

- FOUCHER, Nicole. (2000): Tango et cinéma, *in*: Dorier-Appril, Elizabeth.: **Danses 'latines' et identité, d'une rive à l' autre**. Paris: L'Harmattan.
- GRÜNEWALD, José Lino. (1994): **Carlos Gardel, lunfardo e tango**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PELINSKI, Ramón. (org.) (1995): **Tango nomade - essais sur le tango transculturel**. Montréal: Tryptique.
- ROBERTS, John. S. (1985): **The latin tinge: the impact of Latin American music on the United States**. Tivoli, N.Y.: Original Music.
- SEVCENKO, Nicolau. (1998): A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio, *in*: Sevcenko, Nicolau. (org.): **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIDAL-NACQUET, Pierre.(2000): Le tango médiateur d'une relation incertaine, *in*: Dorier-Appril, E.: **Danses 'latines' et identité, d'une rive à l' autre**. Paris: L'; Harmattan.
- ZUMTHOR, Paul (1990): **Écriture et nomadisme - entretiens et essais**. Québec: Éditions de l'Hexagone.

Considerações Rítmicas Preliminares acerca da Interpretação da Sonata para Piano de Elliott Carter

Ingrid Barancoski
Uni-Rio, CLA/ IVL e PPGM
E-mail: ingridbarancoski@uol.com.br

Sumário: A pesquisa examina a Sonata para piano (1945-46, revisada em 1982) de Elliott Carter (n. Nova York, 1908), uma das obras onde se percebem as primeiras experimentações rítmicas deste compositor, e que se tornariam mais tarde procedimentos característicos da sua linguagem musical. O artigo focaliza portanto o principal aspecto característico e inovador desta obra: ritmo, entendido aqui como um elemento estruturador da linguagem musical. Para este entendimento, discutimos os conceitos estéticos de Carter quanto à tempo musical, relacionando-os aos aspectos interpretativos da obra em questão.

Palavras-Chave: música contemporânea, ritmo, tempo musical, interpretação, estética

Um dos desafios mais fascinantes que já enfrentei como pianista foi o estudo da Sonata para piano (1945-46, revisada em 1982¹) de Elliott Carter (n. Nova York, 1908), um dos marcos da literatura pianística contemporânea. A contribuição de Elliott Carter é geralmente associada à acentuada complexidade de textura e principalmente à complexidade rítmica de suas obras. Seu nome é citado em verbetes do termo ‘modulação métrica’, sendo considerado o responsável pelo estabelecimento deste procedimento composicional na música deste século. A Sonata para piano é uma das obras onde se percebem as primeiras experimentações rítmicas do compositor, que se tornariam mais tarde procedimentos característicos da sua linguagem musical.

Embora a Sonata para piano de Carter esteja entre os maiores desafios que podem se apresentar a um pianista, a obra não apresenta dificuldades acentuadas nas categorias tradicionais.² Quanto aos aspectos relacionados a mobilidade, encontramos saltos esparsos (principalmente de

¹ Para este artigo tomamos como base a versão de 1982.

² Seguimos aqui a categorização da problemática da técnica pianística apresentada por Uzler (Uzler, 1995: 213-224): (1) controle, abrangendo o controle de tempo, dinâmica, pedal e sonoridade em geral; (2) mobilidade, que se refere a habilidades motoras propriamente ditas; e (3) independência, que se refere à juxtaposição de elementos distintos, sejam eles executados por uma mesma mão ou por ambas.

oitavas no *Maestoso* do início do primeiro movimento), linhas melódicas com acentuada angularidade e aberturas da mão, trechos em terças paralelas (seções em *Meno Mosso* do primeiro movimento) e em oitavas paralelas (seção final da fuga do segundo movimento, cc.298-327) e uma longa passagem virtuosística na coda do primeiro movimento (cc.279-296); mas nenhum destes elementos se equipara à problemática de habilidades motoras das grandes obras da literatura pianística do período romântico.

Quanto ao aspecto independência, a problemática da textura polifônica da obra é potencialmente ampliada pela métrica diversa e assimétrica apresentada em cada voz. A longa fuga do segundo movimento é escrita na sua maior parte em três vozes, mas a diversidade de elementos e a independência métrica das linhas a torna mais complexa que trechos barrocos escritos em cinco vozes. Segundo Carter, a simultaneidade de caracteres diferentes, tão característica da sua música, também se relaciona à nossa experiência humana, onde constantemente diferentes atividades, pensamentos e relacionamentos interagem (Bernard/Carter, 1997: 273).

Quanto às questões de controle, os problemas se concentram, também, em aspectos rítmicos e temporais (podendo ser mencionado também: (1) efeitos de harmônicos, 1º mvto, cc. 124-127, 2º mvto, cc. 68-86, 339-340 e 388-383; (2) o uso detalhado do pedal tonal, 1º mvto, cc. 102-104 e 123-128, 2º mvto, cc.26-33, 339-340 e 319-329; e (3) inovadoras maneiras de utilizar o pedal direito, 2º mvto, cc. 62-65). As complexidades rítmicas presentes na obra são: divisões assimétricas, polimetria, mudanças de fórmula de compasso e, no primeiro movimento, ausência de fórmula de compasso. Estes elementos não são suficientes para definir a grande complexidade temporal da obra, isto porque todos eles são relacionados a uma escala pontual. Devemos considerar aqui a estrutura rítmica não como o conjunto de pequenos motivos rítmicos, mas como a experiência da fluência da música no tempo e como um fator estruturador da obra. Os problemas rítmicos a serem considerados não são aqui da ordem local de mudanças súbitas de tempo ou de fórmula de compasso, mas da gradual passagem de um tempo para outro e do perfeito equilíbrio e unidade dos vários andamentos apresentados. Podemos assim concluir que os aspectos que fazem esta obra ser tão assustadora resumem-se a ritmo e percepção temporal.

Segundo Charles Rosen, para compreender a arte de Carter é necessário perceber a recusa do compositor em satisfazer as expectativas do ouvinte (Rosen, 2000: 285). Ora, o elemento rítmico mais básico e esperado na escuta musical é a pulsação, o que Carter consegue negar pelo não seguimento da hierarquia tradicional de valores de duração, e ainda, em várias seções, pela superposição de vozes com estruturas métricas distintas e cada uma delas assimétrica, o que dá ao ouvinte a impressão de uma métrica

flutuante. Segundo o compositor, na Sonata para piano a idéia métrica básica não é original: são apenas unidades regulares agrupadas de forma irregular. Mas o que torna a obra inovadora é, no primeiro movimento, que estas unidades são tão rápidas que seu valor rítmico fica dissolvido nas figurações maiores que dão a impressão de um grande rubato escrito (Bernard/Carter, 1997: 207). Já o segundo movimento apresenta estrutura métrica mais estável e regular, especialmente na fuga, devido à construção métrica do tema em compassos regulares de 6/8

Quanto ao seu entendimento estético sobre o tempo musical, Carter afirma que analogias entre a estrutura e o caráter de tempo e de espaço tendem a ser superficiais, porque nossas experiências com estas dimensões são muito diferentes, embora interconectadas (Bernard/Carter, 1997: 162). Podemos observar, já numa obra experimental de Carter como a Sonata para piano, a negação da forma sonata como uma estrutura em arco: a obra se inicia de forma climática, e o momento mais doce do primeiro movimento está colocado deliberadamente no centro da seção desenvolvimento (cc. 178-185) (ver exemplo 1).

Exemplo 1: 1º mvto, cc.178-185.

Neste movimento, cada material é caracterizado por um tempo distinto: *Maestoso* (que corresponde à introdução), *Legato scorrevole* (primeira área temática) e *Meno mosso* (segunda área temática) (ver exemplos 2a, 2b, 2c), o que é favorável à modulação métrica, ou seja, à passagem

gradativa de um tempo para outro.¹ Os tempos *Maestoso* e *Legato scorrevole* mantém a mesma pulsação da semicolcheia, o que promove o livre trânsito entre estes dois tempos e seus materiais. Entre as quinze marcações de mudança de andamento durante o primeiro movimento, apenas duas delas representam uma mudança súbita de tempo: (1) c. 134, *Meno mosso* para *Tempo I, scorrevole*, e (2) c. 270, *Tempo II* para *Tempo I*.

Exemplo 2a: 1º mvto, *Maestoso*, cc.1-4.

Exemplo 2b: 1º mvto, *Legato scorrevole*, cc.32-34

Exemplo 2c: 1º mvto *Meno mosso*, cc.83-85.

Estes procedimentos rítmicos resultam numa acentuada organicidade da obra, tendendo a diluir a articulação da estrutura formal. O intérprete deve, portanto, se desprender de padrões tradicionais destas

¹ Para uma abordagem analítica detalhada da obra consultar: Bellow, 1974.

articulações. Por exemplo, o início da reexposição (c. 224), considerado um dos momentos mais importantes na estrutura da forma sonata, tem aqui diluído seu possível impacto pela continuidade de textura e tempo com a seção anterior, como se o material esperado emergisse gradativamente da complexa e densa textura musical (ver exemplo 3). Além disso, a identificação e delimitação de temas propriamente ditos se torna difícil pela contínua transformação destes ao longo do movimento.

Exemplo 3: 1º mvto, cc.221-224

Carter evidencia a idéia de continuidade temporal em suas obras:

Meu interesse e minha concepção sobre tempo musical foi muito estimulada pelos (...) filmes de Eisenstein (...) e pela continuidade dos balés de George Ballanchine (...) enquanto cada momento é fascinante e belo nele mesmo, o que é mais fascinante é a continuidade, a maneira como se chega e se parte de cada momento (minha tradução) (Bernard/Carter, 1997: 92-93).

A Sonata para piano de Carter deve ser interpretada buscando a imagem sonora de uma extrema linearidade temporal, o que pode ser atingido com uma naturalidade mágica e surpreendente. Uma das ferramentas básicas para o intérprete nesta linguagem é o entendimento das barras de compasso como meros auxílios de leitura. Um exemplo prático confirma esta orientação: no episódio da fuga que se inicia no compasso 209, um novo tema é continuamente reapresentado mantendo as alturas em diferentes registros, mas com os mais diversos valores atribuídos às notas e com as mais diversas posições das notas nos compassos; como consequência, quanto menos marcados forem os inícios de compasso e as notas mais longas, e quanto mais

for enfatizado o desenho melódico-linear deste material, mais fácil será a identificação auditiva da recorrência do tema (ver exemplo 4).

Sobre a acentuada complexidade atribuída à sua música, Carter afirma: “Devemos focar na expressão da música. Isto é o que espero que as pessoas façam com a minha música. A complexidade, se existente, está presente simplesmente para criar uma imagem sonora.” (minha tradução) (Carter/Carvin). Se nós, como intérpretes de obras da natureza desta Sonata, também nos distanciarmos da idéia do fascínio da complexidade pela complexidade, provavelmente também nos distanciaremos da virtuosidade como objetivo final e único de nossas execuções.

Exemplo 4: 2º mvto, cc.209-218.

Referências Bibliográficas

- BELLOW, Robert (1974). “Elliott’s Carter’s Piano Sonata – an important contribution to piano literature”. *Music Review* 33, agosto/novembro, pp. 282-293.
- BERNARD, Jonathan, ed (1997). *Elliott Carter – Collected Essays and Lectures*. Rochester: University of Rochester Press.
- CARVIN, Andy. *American Gothic, an interview with Elliott Carter*. [HTTP://EDWEB.GSN.ORG/CARTER.HTML](http://edweb.gsn.org/carter.html)
- ROSEN, Charles (2000). “The Performance of Contemporary Music: Carter’s Double Concerto”. In *Critical Entertainments*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- UZSLER, Marianne et alli (1995). *The Well Tempered Keyboard Teacher*. Nova York: Schirmer Books.

A Teia do Tempo e o Autista - Música e Musicoterapia

Leomara Craveiro

Universidade Federal de Goiás / doutoranda em Comunicação e Semiótica PUC/SP

E-mail: leomara@usa.net

Sumário: Este trabalho constitui-se de uma pequena amostragem dos estudos que estão sendo desenvolvidos em uma tese na área de Comunicação e Semiótica, voltados para Musicoterapia e Autismo. Apesar de existirem vários fatores que caracterizam o autista e contribuem para o seu isolamento, aqui é focalizado o aspecto temporal, partindo da idéia de que o autista demarca seu território através de tempos singulares. Estudos são desenvolvidos com o objetivo de mostrar como a música, através de sua multitemporalidade, ao ser utilizada no contexto musicoterápico, pode promover mudanças na vida do autista. Esses estudos apoiam-se, principalmente, nos pensamentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-Chave: autismo; musicoterapia; semiótica; música; tempo.

No decorrer de uma pesquisa desenvolvida com autistas entre os anos de 1995 a 1998 na Universidade Federal de Goiás, ao conviver mais de perto com essas crianças e adolescentes, instalou-se em mim uma certa insatisfação quanto às justificativas para a aplicação da Musicoterapia como forma de tratamento para esses indivíduos. Sentia que deveria haver algo mais na própria música (e na Musicoterapia) que justificasse as transformações que ocorrem com o autista quando em processo musicoterápico. Conseqüentemente, um ponto revelou-se como chave, uma abertura para minhas investigações, este relacionado diretamente à temporalidade, tanto na música (considerando-se, principalmente, a sua característica multitemporal), quanto no autismo.

Na bibliografia específica sobre autismo, encontra-se referências sobre os sintomas mais comuns entre os autistas: movimentos estereotipados e orbitais, ecolalias, pedaços de palavras, repetições de gestos e falas, neologismos, hiperatividade, balanceios, rodopios, hipoatividade, atitudes de auto e hetero agressão, etc. Entretanto, evitando as idéias de falta, falha e deficiência, convido vocês a pensarem esses “sintomas” a partir de um aspecto temporal: como tempos retidos, enclausurados, “tempos autísticos”, os quais se apresentam como ritornelos (gestos mentais, físicos e sonoros); movimentos intensivos que funcionam como demarcadores de territórios.

Num sentido geral, o ritornelo é considerado por Deleuze e Guattari como sendo “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.).” Já num sentido mais restrito, os autores falam de ritornelo quando “o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som...” (Deleuze e Guattari, 1997: 132)

Em meus estudos, estou considerando o ritornelo tanto no sentido geral – ritornelos gestuais, motores, ópticos -, quanto no sentido mais restrito – ritornelos sonoros: não-verbais e verbais. Os ritornelos podem se apresentar sobrepostos: ritornelos gestuais/ sonoros; motores/verbais; ópticos/não-verbais, e assim por diante. Portanto, os ditos “sintomas” do autismo são concebidos neste trabalho como ritornelos, personagens temporais passíveis de serem desterritorializados pela música. Isto porque “o ritornelo fabrica o tempo. Ele é o tempo ‘implicado’...” Porém, “...a música serve-se de tudo e arrasta tudo.” (ibid:167)

Visando uma melhor compreensão sobre o processo musicoterápico, apresento a Musicoterapia como uma clínica de possibilidades abertas, geradora do novo, uma prática terapêutica abrangente, que se dá “a partir da” e “com a” música, o que a lança no domínio da diferença, funcionando com e através de conexões marcadas por singularidades e multiplicidades¹. Uma clínica em processo, que vem se estabelecendo no trânsito livre por diversas áreas afins. Uma clínica que se forma a partir de um “paradigma estético” que tem a ver com essa potência que pode vir de qualquer tipo de produção e que Deleuze e Guattari a atribuem, principalmente, à produção artística, esta vista como antecipadora e preservadora da criação, da vida, mas também como receptadora da desordem criativa. (Baremlitt,1998:29)

Proponho, então, pensar Musicoterapia como uma área terapêutica “trans” – transdisciplinar, transgressora, transversal, transbordante. Várias outras disciplinas, teorias e práticas interagem com a Musicoterapia, gerando possibilidades de aberturas e passagens, formando zonas não confinadas: de vizinhanças, de aproximações, de indiscernibilidades.

Apresento, ainda, o *setting* musicoterápico como uma trama, onde cadeias semióticas de várias naturezas se cruzam e se entrelaçam numa heterogeneidade de signos e ações. Na Musicoterapia, os regimes de signos transbordam os signos musicais, formando outros inúmeros blocos (musicais/não-musicais): visuais, táteis, gestuais (corporais), imagéticos, pré-

¹ Entrevistas. In Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP; vol.1 ,n.1 São Paulo, 1993.

vocais, pré-verbais e verbais. Isso possibilita as mais variadas conjunções e conexões, o que me leva a pensar em um regime híbrido de signos.

Partindo da idéia de que na música existe uma conexão dinâmica entre tempo e espaço, havendo mesmo uma interdependência entre os dois, focalizo, na tese, o aspecto multitemporal da música, procurando estabelecer relações entre este e as gestualidades corporal, sonora e musical. Também é mostrado o que a música, enquanto regime de signos e sistema semiótico, põe em movimento na Musicoterapia, evitando-se, porém, as idéias de significação e representação.

1- As multiplicidades, segundo DeG, “são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeitos); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos seus vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*.” (Deleuze e Guattari, 1995:8)

Em nosso “fazer” e “pensar” musicoterápico, a música apresenta-se como uma fonte de onde emergem formas, cores, intensidades, temporalidades, movimentos, gestos, nuances, repetições, diferenças, imagens, pensamentos, palavras, etc. Música como um campo de possibilidades e de virtualidades. A máquina musical, através de suas dinâmicas, pode vir a funcionar como uma facilitadora para o encontro entre paciente e musicoterapeuta. Conduzindo-nos por “entre” os dois, ela nos permite jogar o jogo da imanência. Assim, proponho pensar música a partir das imagens de um rizoma descritas por Deleuze & Parnet: música como a grama que brota “entre” e é o próprio caminho; música como um gramado que penetra, contorna, cobre, transborda, preenche (especialmente e temporalmente) porém, sempre deixando espaços vazios “entre”, criando “focos de criação”... (Deleuze e Parnet, 1998:40)

Quanto a pôr em foco a temporalidade do autista, parto da concepção de que são várias as alterações que aparecem no autismo, podendo-se considerar, entretanto, que uma das principais relaciona-se à comunicação. Assim sendo, minha hipótese é de que o autista demarca seu território (de isolamento) através de tempos que se desenham no espaço. Esses tempos, ora se apresentam alterados para mais, ora para menos - “tempos autísticos” -, dificultando ou mesmo impedindo a comunicação. Pode-se notar, claramente, que essa temporalidade do autista apresenta-se ora através de atos congelados: corpo estático, hipoatividade, silêncio, suspensão do presente; ora como ações

repetitivas: estereotípias e ecolalias. Evidencia-se, ainda, através de ações simultâneas, as quais me levam a pensar em uma sobreposição de diferentes tempos: hipoatividade, neologismos, comportamentos esquizóides que, muitas vezes, aparecem conjugados à linguagem corriqueira. Pode-se observar que, nos diversos momentos de insegurança, descontentamento e frustração, ou naqueles em que se sente acuado ou ameaçado, o autista recolhe-se mais e mais, demarcando e reforçando o seu território. Atitude como de qualquer outro indivíduo quando se sente em situação de risco ou ameaçado – uma defesa de território - mas que no autista apresenta-se como gestos singulares, através dos “tempos autísticos”.

Um outro dado importante que vem reforçar essas idéias é que, tanto em um espaço terapêutico quanto em seu universo familiar, o autista apresenta grande dificuldade para a seqüencialização que, diga-se de passagem, depende fundamentalmente de uma organização temporal (tempo-espço). Isto pode ser notado desde suas atitudes mais simples, relacionadas a aspectos motores (por exemplo, dar continuidade a ações, tais como guardar objetos em uma caixa ou mesmo levar uma colher de alimento à boca), como em sua própria fala (a linguagem verbal – oral e escrita - depende, principalmente, de uma seqüencialização), ou mesmo no estabelecimento de uma programação seqüencial de atividades diárias mais corriqueiras (levantar-se, ir ao banheiro, tomar café, etc.)

Meus estudos buscam mostrar como a música, utilizada como terapia, pode favorecer experiências relacionadas à seqüencialização, tanto no sentido de se estruturar seqüencialmente, quanto de se desestruturar padrões seqüenciais cristalizados, uma vez que nela (na música) articulam-se variadas formas temporais. Na música, onde há um claro jogo entre som e não-som, aparecem zonas de espaços preenchidos, promovidas pelo som; zonas de espaços vazios, geradas pelo silêncio e, ainda, aquelas que poderíamos chamar de zonas de “multiplicidade virtual”, onde, segundo Deleuze, “tudo coexiste virtualmente”. (Pelbart,1998:41). Existe, na Música, uma conexão dinâmica entre tempo e espaço, havendo mesmo uma interdependência entre os dois. Nela e/ou através dela articulam-se tanto um tempo de valores medidos, tempo cronológico, o tempo mensurável que alinha o antes e o depois, o que passou e o que virá, quanto o tempo não mensurável, flutuante, fugidio, um tempo de coexistências e simultaneidades.

A tese está sendo construída considerando-se, principalmente, as noções de “diferença e repetição” e as “três sínteses do tempo”, apresentadas por Gilles Deleuze (1988) em *Diferença e Repetição*, por Peter Pál Pelbart (1998) em *O Tempo não-reconciliado*, e por Sílvio Ferraz (1998) em *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea* e, ainda, os conceitos

de “agenciamento”, ritornelo e “devir” propostos por Gilles Deleuze & Félix Guattari (1997) em *Mil Platôs*, vol. IV e V.

Independentemente de qual abordagem teórica e/ou prática clínica escolhida, questões etiológicas, terapêuticas e aquelas relacionadas ao prognóstico no autismo são ainda uma incógnita, continuando hoje sem respostas. Diante desse cenário, como pensar em uma clínica livre, ou parcialmente livre de conceitos pré-estabelecidos? Talvez, ao responder a esta pergunta, esteja respondendo sobre o porquê da escolha de Deleuze e Guattari. Gilles Deleuze, filósofo da não-conceitualização, das singularidades e multiplicidades, das co-existências e rupturas, dos devires. Félix Guattari, esquizoanalista, analista que propõe uma renúncia à interpretação; o enunciador de um novo paradigma, o paradigma estético ou ecosófico, em que estabelece relações com a “suavidade”, explicado pelo próprio Guattari durante uma entrevista:

A suavidade é um dado imediato da subjetividade coletiva. Ela pode consistir em amar o outro em sua diferença, em vez de tolerá-lo ou estabelecer códigos de leis para conviver com as diferenças de um modo tolerável. A nova suavidade é o acontecimento, o surgimento de algo que se produz e que não é eu, nem o outro mas, sim, o surgimento de um foco enunciativo. (Guattari, 1993:34)

Devo enfatizar que a proposta central desta tese é a de se estabelecer zonas de vizinhança entre a clínica musicoterápica e os pensamentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, visando não somente a construção do meu objeto de pesquisa, como também, a ampliação dos estudos semióticos em Musicoterapia. Estes autores indicam direções que podem nos auxiliar a romper definitivamente com o aprisionamento dos fortes signos da interpretação, representados pelas ínfimas partículas - “é”, “ou”, as quais muito interferem em nossas concepções filosóficas sobre a vida e o homem. Portanto, tomo como empréstimo a proposta deles: procuremos abrir comportas, sejam estas através das Ciências, da Filosofia ou da Arte, em direção aos “e”...”e”...”e”... (Deleuze & Guattari, 1995)

Referências Bibliográficas

- BAREMBLITT, Gregorio(1998). *Introdução à Esquizoanálise*. Belo Horizonte: Biblioteca do Instituto Félix Guattari.
- DELEUZE, Gilles (1987). *Proust e os Signos*. Trad. de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, vol. I*, trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Editora 34.
- _____ (1997). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, vol. IV* trad. de Suely Rolnik; Rio de Janeiro, Editora 34.

- _____ (1997). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. V, Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa; São Paulo:Ed.34.
- DELEUZE,G. e PARNET, Claire. (1998). *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed.Escuta.
- FERRAZ, Sílvio (1998). *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC.
- GUATTARI, F. (1992). *Caosmose, um novo paradigma estético* .Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo:Ed.34.
- _____ (1993).“*Entrevistas*”. In *Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*; vol.1, n.1 São Paulo; pp.29-34.
- PELBART, Peter Pál. (1998). *O Tempo não Reconciliado*. São Paulo:Perspectiva; FAPESP.

Henrique Oswald: Sonata-Fantasia Op. 44 Para Violoncelo e Piano

Lucia Cervini

Mestrando em Artes/Música na Universidade Estadual de
Campinas - UNICAMP / Apoio FAPESP.

E-mail: lcervini@uol.com.br / cervini@iar.unicamp.br

Sumário: Este estudo de análise tem como objetivos analisar aspectos da obra, concluir sobre sua interpretação e sobre a linguagem do compositor. Na metodologia são abordados: leitura de bibliografia sobre história da música; análise motivica, harmônica e estrutural da obra; tratamento dado a cada instrumento e direcionamento para a interpretação. Este trabalho se justifica pela necessidade de estudar a obra de compositores brasileiros, a análise de seus elementos composicionais e sua interpretação. Como referência bibliográfica consideram-se fontes em análise musical, história da música e interpretação. Este estudo pretende contribuir em pesquisas sobre análise e interpretação musical assim como divulgar compositores brasileiros.

Palavras-Chave: Análise Musical, Música Brasileira, Henrique Oswald, Música de Câmara, Interpretação Musical.

Introdução - Henrique Oswald

Henrique Oswald nasceu no Rio de Janeiro em 14 de abril de 1852 e morreu na mesma cidade a 9 de junho de 1931. Viveu em São Paulo de 1853 a 1868, depois viajou com os pais a Florença, permanecendo até 1896. Dentre seus professores em Florença, teve grande destaque Giuseppe Buonamici¹.

Os professores de Henrique Oswald tinham em comum a preocupação com a música instrumental que se fazia na França e na Alemanha. Sob esta influência, José Maria Neves encontra nas obras de Henrique Oswald “o seu gosto pelo equilíbrio formal, pela delicadeza da sonoridade, pela sugestão e pela evocação.(...) Mas é certamente em sua música de câmara que Oswald revela-se inteiramente, colocando-se como o grande mestre no gênero”².

¹ MARTINS, J.E. Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica . O autor cita a importância de Buonamici na vida e formação musical de Oswald: “Certamente, Buonamici (1846-1914) foi o professor que mais acentuadamente marcou Henrique Oswald (...) influência esta que abrange segmentos distintos: pianístico, didático, composicional, ambiental, cultural e relacionamento amistoso.(...)” p.53-54.

² NEVES, J. M. Música Contemporânea Brasileira, 1977, p. 18.

O predomínio da tradição alemã na música instrumental do Romantismo se faz presente especialmente no tratamento *formal*. Segundo Schoenberg :

(...) Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (Schoenberg, 1993, p. 27).

Esta preocupação com o *tratamento formal* está presente em toda obra de Henrique Oswald. A Sonata - Fantasia para violoncelo e piano op. 44 (1916) mantém o equilíbrio formal e possui como peculiaridade uma sonata composta em um único movimento, sem interrupções, somente com variações de andamento. Segundo José Eduardo Martins:

A partir do início do século, o contato com Saint-Saëns mostrar-se-á ampliado a outros não menos importantes compositores franceses como Fauré, Milhaud e Pierné. Saint-Saëns teria acelerado em Oswald o dirigismo mais acentuado à terminologia francesa e à trama discursiva praticada em França (MARTINS, J. E. , 1995, p. 65).

As mudanças ocorridas no final do século XIX e início do século XX, acentuam a tendência à fragmentação melódica e ao afastamento da tonalidade. Os acordes tornam-se independentes, não possuem mais relacionamentos entre si e a tônica, elementos estes característicos das composições de Debussy.

Este procedimento será tratado por Henrique Oswald em suas composições da última fase. A Sonata - Fantasia é representativa desta fase, podendo ser considerada obra-chave para se entender o pensamento musical de Henrique Oswald.

A variação motívica e a expansão da tonalidade ocorridas no início do século XX transparecem na obra de Henrique Oswald, posicionando sua obra dentro das mais recentes tendências musicais do período.

Este trabalho se justifica pela necessidade de se estudar a música de compositores brasileiros, tendo em vista a análise de seus elementos composicionais e sua interpretação.

Os objetivos são: analisar a Sonata-Fantasia em Mib Maior para violoncelo e piano op. 44 (1916); comparar as técnicas usadas na composição através de estudos analíticos e reflexivos; concluir sobre a linguagem do compositor nesta obra e sua aplicação na interpretação.

Como metodologia são abordados os seguintes aspectos: leitura da bibliografia sobre análise e história da música; análise da obra segundo a técnica de variações motívicas de Schoenberg¹, análise motívica, harmônica

¹ SCHOENBERG, A. Op. Cit., 1993.

e estrutural; o tratamento dispensado para cada instrumento: violoncelo e piano; o direcionamento de uma possível interpretação das obras em questão, tendo como base os resultados da análise.

Neste estudo surgem algumas questões. Como conceber uma interpretação da Sonata-Fantasia op. 44? De que maneira o fato de conhecer e analisar a estrutura da obra interfere em sua interpretação? Como se processa concepção e interpretação na música de câmara?

Pretende-se, através deste trabalho, criar condições para mais pesquisas no campo da interpretação e divulgar compositores pouco conhecidos na história da música brasileira.

Sonata – Fantasia Op. 44

A Sonata-Fantasia op. 44 em Mib Maior é formada por um único movimento em Forma-Sonata, dividido em três seções: Andante – Allegro Agitato – Andante (A-B-A’).

Quadro Tonal

compassos	1	32	76	223	260	289
regiões tonais	Sib	Sib	la	La	Mib	Mib
seções		A		B		A’

Características Motívicas

Nas sonatas de Henrique Oswald o motivo-básico é um dos elementos estruturais mais importantes. Temos um motivo gerador, ou Motivo-Básico, segundo a análise motívica de Schoenberg¹, que aparece no decorrer da obra com modificações e variações. Podemos observar nesta sonata 5 motivos e algumas de suas variações:



MOTIVO 1. Variações do MOTIVO 1. MOTIVO 1.1: anacruse com acréscimo de notas, mudança de direção e variação de intervalo; modificação na duração das notas; variação de textura, transposição, mudança de instrumento (piano). MOTIVO 1.2: sem anacruse, modificação de duração de notas, eliminação de tempo; transposição. MOTIVO 1.3: modificação de duração de notas, mudança intervalar e de direção; deslocamento da anacruse; transposição; mudança de instrumento (piano).

¹ SCHOENBERG, A. Op. Cit., 1993.

MOTIVO 2. Variações do MOTIVO 2. MOTIVO 2.1: transposto; deslocamento de tempo forte para anacruse. **MOTIVO 2.2:** transposto. **MOTIVO 2.3:** mudança de direção e de intervalos; motivo harmonizado.

MOTIVO 3. Variações do MOTIVO 3. MOTIVO 3.1: transposição. **MOTIVO 3.2:** transposição; mudança de ritmo; acréscimo de seqüência. **MOTIVO 3.3:** mudança de oitava; harmonizado; mudança de instrumento (piano).

Os motivos 1 , 2 e 3 estão presentes na Exposição e na Reexposição (seção A e A'), enquanto os motivos 4 e 5 se apresentam no Desenvolvimento (seção B).

MOTIVO 4 . Variações do MOTIVO 4. MOTIVO 4.1: mudança de duração; acréscimo de nota auxiliar; supressão de nota. **MOTIVO 4.2:** transposição; harmonizado; mudança de instrumento (piano). **MOTIVO 4.3:** transposição ; supressão de nota.

MOTIVO 5. Variações do MOTIVO 5. MOTIVO 5.1: mudança de 8^a, alteração de textura; sem harmonização; mudança de instrumento

(cello). **MOTIVO 5.2:** transposição. **MOTIVO 5.3:** transposição; alteração de textura; sem harmonização; mudança de instrumento (cello).

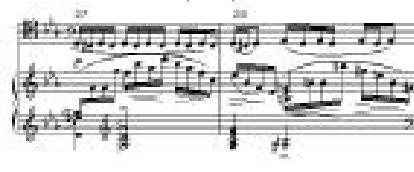
Aspectos Relevantes

Nesta obra, a tonalidade apresenta vários elementos de expansão e em alguns casos transita por centros não necessariamente tonais, ampliando, dessa forma as possibilidades harmônicas. Recursos como acordes com relacionamento de 3^{as} cromáticas, a utilização de notas estranhas à harmonia, cromatismo, alteração de acordes entre outros, são recursos que revelam uma tonalidade não expressa, na qual seus limites são ampliados e experimentados em busca de novos resultados musicais e sonoros. Exemplos:

Relacionamento de centros por trítono
La – Mib (c. 247 → 260)



Sib com Fa no baixo (c. 55)



la

mib

cromatismo (c.27-30/ 35-36/ 51-54/ 87-90/ 139-145)



Acorde com 5^o no baixo sem resolução

Conclusão

Podemos observar, após a análise, alguns aspectos:

Os motivos apresentam constantes variações. Mesmo em seções diferentes, os **motivos** iniciais **1** e **2** se desenvolvem proporcionando elementos aos próximos motivos. Pode-se constatar que os motivos iniciais aparecem geralmente com alguma alteração. O piano desenvolve predominantemente o **motivo 2** por elementos de variação no baixo. No **motivo 1**, cello e piano desenvolvem uma polifonia por imitação, alterando constantemente a textura e o timbre como maneira a garantir a fluência do material na composição.

A tonalidade da obra é expressa com o acréscimo de notas estranhas à harmonia, criando defasagem na definição dos acordes – os centros (tonais ou não), nem sempre são definidos em uma única tonalidade. Como recursos são usados antecipações, retardos, apojaturas, colocação de acordes invertidos e alterados, cromatismos, enfim, são utilizados diversos processos na busca da ampliação e expansão da tonalidade.

Quanto à forma desta Sonata- Fantasia foi observado que as seções A-B-A (Exposição–Desenvolvimento–Reexposição) são delimitadas por variações no andamento, no desenvolvimento dos motivos e na tonalidade. A seção B é construída como forma-sonata, num procedimento que insere uma forma-sonata no desenvolvimento de outra forma-sonata.

Para se concluir podemos relacionar os elementos da análise na interpretação. Alterações na harmonia, como antecipações e retardos, podem ser ressaltadas e enfatizadas; a variação dos motivos pode se desenvolver pelo tratamento dado às inflexões melódicas, tanto no mesmo instrumento, como entre os dois instrumentos. A unidade da obra está diretamente ligada ao desenvolvimento dos motivos e a direção tonal entre as seções. Cabe, portanto, ao trabalho da análise ressaltar os elementos aplicados na composição e dessa forma, contribuir para a interpretação. A análise conduz aos resultados sonoros que abrangem estrutura da composição, integração dos instrumentos e a obra como um todo.

Referências Bibliográficas

- CORREA DE AZEVEDO, Luiz Heitor (1956). **150 anos de Música no Brasil, 1800-1950**. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MARTINS, José Eduardo (1995). **Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- NEVES, José Maria (1977). **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: RICORDI Brasileira S.A.
- SCHOENBERG, Arnold (1993). **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Aspectos da Música para Piano de Aylton Escobar

Maria Helena Maillet Del Pozzo
Mestranda em Música no Instituto de Artes / UNICAMP
E-mail: hpozzo@uol.com.br

Sumário: Este trabalho tem como principal objetivo analisar a obra para piano de Aylton Escobar, enfocando as características universais da música do século XX possíveis de serem encontradas. A pesquisa visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, pretendendo contribuir para a bibliografia sobre o assunto. A metodologia tem por base o estudo das principais técnicas de composição destas peças e o estudo de técnicas de análise da música do século XX aplicadas às peças. A pesquisa aborda peculiaridades do uso de diferentes técnicas de composição em peças diversas de Aylton Escobar.

Palavras-Chave: Música Brasileira Contemporânea. Técnicas de Composição. Análise. Aylton Escobar.

Introdução

Todas as pessoas que escrevem música e a interpretam como artistas devem, o máximo possível, procurar as verdades maiores daquela obra (Aylton Escobar in Kater, 1992: 99).

Vemos surgir desde o início do século XX, sistemas e técnicas de composição diversos, como o pós-tonalismo, a técnica dos doze sons, o serialismo integral, a música concreta, a música eletrônica e a indeterminação, entre outros.

Através dessa diversidade chegamos à conclusão que este século foi diferente de todas as outras épocas musicais: cada período histórico musical do passado possuía características determinadas de um estilo musical, com poucas mudanças significativas de um compositor para outro. Podemos falar em termos de estilo barroco, estilo clássico; mas não podemos falar de estilo moderno ou contemporâneo. O musicólogo Juan Carlos Paz assume então uma posição bastante lúcida ao afirmar:

nossa época não conta com estilo mas com tendências – não apenas na ordem ou no plano criacional, mas na própria atitude de degustador de sons, ritmos, formas e cores, estando assim sujeitas às imposições de cada ciclo vital, mais do que de um período histórico determinado (Paz, 1976: 28).

Na produção musical brasileira contemporânea, Aylton Escobar posiciona-se em lugar de destaque na linguagem musical universal, assumindo esta postura de utilizar diversas tendências na sua obra para piano: pós-tonalismo, técnica dos doze sons, indeterminação e eletroacústica. Aylton Escobar demonstra liberdade ao utilizar estas tendências, transcendendo cada uma delas. A posição do compositor a este respeito é bastante enfática:

(...) como resultado dessa complexidade surgiram as mais diversas tendências. (...) gosto de sintetizador, gosto de guitarras, de berimbau, da música popular. Respiro uma época em que não há mais cavalos, nem cabeleiras empoadas. Eu assumo a minha decadência se este for o fato (Penchel & Godinho, 1974: 23).

A linguagem musical multifacetada da obra de Aylton Escobar reflete com precisão a linguagem musical universal do século XX, sendo seu estudo e divulgação uma importante forma de suprir a escassez de informações e estudos acerca da música contemporânea no Brasil. Este projeto tem como principal objetivo analisar a obra para piano de Aylton Escobar, priorizando as características universais possíveis de serem encontradas. As peças analisadas são as seguintes:

Três Pequenos Trabalhos para Piano (1968)	1- Devaneio (Noturno) 2- Chorinho (Invenção a 2 vozes) 3- Seresta (Valsa Chôro)
Mini Suíte das 3 Máquinas (1970)	1- Máquina de Escrever 2- Caixinha de Música 3- O Coração da Gente
Assembly para Piano e fita magnética (1972)	

As peças escolhidas, além de possuírem o espaço de dois anos de diferença de composição de uma para outra, podem representar o ápice de sua produção pianística. Essas peças podem ser consideradas praticamente as únicas que compôs para piano solo, visto que antes delas escreveu apenas uma *Sonata* (1967) que permanece inacabada, e a *Seresta opus 1* para piano a quatro mãos (1970), que em princípio não era para ser publicada. A pesquisa visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, pretendendo contribuir para a bibliografia sobre o assunto.

Metodologia

O trabalho se desenvolveu inicialmente com base em dois aspectos principais: o estudo das principais técnicas de composição encontradas na obra para piano de Aylton Escobar e o estudo de técnicas de análise da música do século XX a serem aplicadas nas peças.

O estudo das técnicas de composição foi realizado em três etapas: a identificação destas técnicas, sua contextualização histórica e a análise de peças representativas de cada uma destas técnicas. Foram selecionadas também algumas técnicas de análise da música do século XX para serem aplicadas na obra para piano de Aylton Escobar: a técnica 'Teoria dos Conjuntos'¹ para a análise das alturas e a análise dos parâmetros sonoros de John White. Foi feito inicialmente um estudo destas técnicas de análise e a aplicação em peças representativas do século XX, servindo como base para a análise da obra para piano de Aylton Escobar.

Análise da obra para piano

Esta pesquisa aborda inicialmente aspectos gerais da composição de Aylton Escobar, entre eles: divisão da obra do compositor em fases definidas quanto às tendências empregadas e localização das peças para piano nessas fases. Em seguida há um estudo da notação utilizada pelo compositor na obra para piano, pois se trata de grafia diferente da tradicional. Procurou-se fazer um levantamento dessa grafia a partir da consulta à bibliografia especializada.

A análise da obra para piano de Aylton Escobar foi feita inicialmente segundo os parâmetros de Altura, Ritmo, Textura, Timbre e Dinâmica. Em seguida, a análise da forma geral e especificidades de cada seção. Foi dada ênfase também aos parâmetros utilizados para a improvisação, comparando-se as interpretações de improvisação disponíveis em gravações. Para exemplificar a forma de utilização de diferentes técnicas de composição na obra para piano de Aylton Escobar, vou abordar alguns aspectos relacionados a diferentes peças.

Fato curioso, há um acúmulo e uma sobreposição destas técnicas, cronologicamente falando. A obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano*, por exemplo, utiliza principalmente o pós-tonalismo; a técnica dos doze sons só aparece na primeira parte da obra. Na segunda obra *Mini Suíte das 3 Máquinas*, há uma interação entre o pós-tonalismo, a técnica dos doze sons e a indeterminação. Na terceira obra *Assembly para Piano e fita magnética* ocorrem as quatro técnicas de composição.

Podemos observar alguns aspectos do uso destas técnicas nas obras analisadas. Na obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano* a série dodecafônica só aparece no início da peça *Devaneio*. Tanto neste primeiro movimento como no terceiro, podemos notar a repetição de motivos melódico/rítmicos. O movimento central é formado por dois cânones, sendo que o tema do segundo

¹ Técnica de Análise criada por Allen Forte que se baseia principalmente no conteúdo intervalar de um determinado grupo de notas ou 'conjunto'. Como referência a este assunto foi utilizado: STRAUS, Joseph, 1990.

cânone é retrógrado do tema do primeiro. Neste movimento, não foi possível identificar motivos melódico/rítmicos; o próprio tema de cada um dos cânones assume esta função.



Figura1: Seresta (Valsa-Chôro)

Na obra *Mini Suíte das Três Máquinas* podemos notar principalmente a interação entre duas técnicas de composição aparentemente distintas: a técnica dos Doze Sons e a Indeterminação. A série geralmente é utilizada na sua forma original ou retrógrada da original, não sendo utilizadas transposições. Os aspectos de indeterminação relegados à notação se restringem principalmente ao uso de *clusters* (altura indeterminada) e ao uso periódico de cesuras e fermatas (duração indeterminada). Na primeira e segunda partes da obra há um trecho de improvisação livre, cuja única indicação na partitura é de duração em segundos. Segundo o compositor, o intérprete deve “observar os caracteres expressivos que estão inseridos anteriormente”.¹ Deste modo torna-se imprescindível a análise da obra.



Figura 2: Máquina de Escrever

A obra *Assembly* é formada por sete módulos. Até o terceiro módulo não há a intervenção da fita magnética, sendo que a parte executada pelo pianista se restringe ao teclado. Estes três módulos fazem uso apenas de uma série original e seu retrógrado, desenvolvida de maneiras diversas. Do quarto ao sétimo módulo há a intervenção da fita magnética que deve ser previamente preparada pelo próprio intérprete, e tem como matéria prima os três módulos

¹ Nota do autor na contracapa: ESCOBAR, A. 1977.

iniciais. O compositor coloca instruções detalhadas para a preparação desta fita, sendo que no sétimo módulo o intérprete deve também gravar a sua voz declamando um texto de sua autoria, e terminar com o próprio nome do intérprete. Por fim ainda, e ao vivo, virá o último *cluster* no piano (*fff*), segundo o compositor: “como sinal de inconformismo e grande revolta”¹. Do quarto ao sexto módulo o pianista deve improvisar utilizando mais o encordoamento do que o teclado do piano. O pianista deve executar *pizzicatos* e *glissandos* com os dedos, devendo também percutir e arrastar um copo de vidro no encordoamento. O compositor faz uso extensivo de notação não-tradicional neste trecho da obra.

pilü forte

Standard: A, B und C sollen je zweimal mit versch. Geschw. gespielt, dann gemischt werden (20 Sek.). Danach die Band in kurze Stücke schneiden und in willkürlicher Reihenfolge hören (Kopie in 7% IPS)

Track: Play A, B and C two times each, different speeds, and mix (20 sec.). Then cut the tape in short pieces, give them idiosyncratic and make a copy in 7%.

Figura 3: *Assembly*

Conclusão

Pode-se notar que Aylton Escobar sobrepôs técnicas de composição a cada nova obra. É possível fazer um paralelo disto com a própria forma de organização de sua última obra composta para piano (*Assembly*), na qual o compositor sobrepõe várias técnicas. Através da maneira original na utilização de diversas técnicas composicionais, podemos inserir Aylton Escobar no cenário da música universal do século XX, como parte integrante e extremamente indispensável deste contexto.

Referências Bibliográficas

- KATER, Carlos. Encontro com Aylton Escobar - Entrevista exclusiva. Cadernos de estudo: Análise Musical. N. 5. São Paulo: Atravez, fev-ago. 1992, p. 97-106.
- PAZ, Juan Carlos. **Introdução à Música de Nosso Tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PENCHEL, Marcus & Godinho, Ivandel. Panorama da música brasileira: Depoimento de Aylton Escobar. Opinião. s.l. 29/04/1974.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-tonal Theory**. New Jersey : Prentice Hall, 1990.

¹ Comunicação Pessoal do Compositor, out./2000.

Brincadeira/Ação Criativa e o Uso de Mediadores no Processo Inicial da Musicalização Infantil

Maria Tereza Mendes de Castro
Universidade do Estado de Minas Gerais
E-mail: tocflauta@bol.com.br

Sumário: O objetivo do presente trabalho é analisar dois episódios de sala de aula, nos quais duas crianças, no período inicial da aquisição da linguagem musical e utilizando material musicalizador original e flauta doce, criam um jogo e uma música, numa ação lúdica. Os episódios serão analisados a partir de uma perspectiva sociocultural, destacando: a importância do brincar, o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal, a ação mediada e o diálogo entre criança – professora – flauta doce – material musicalizador. Serão destacados, como constituintes da ação aqui observada e analisada: a **criança**, a **flauta doce** e o **material musicalizador**.

Palavras-Chave: Musicalização infantil – Brincar - Flauta doce - Ação mediada - Zona de Desenvolvimento Proximal - Material musicalizador

Referências teóricas para análise de episódios de sala de aula com inscrição na modalidade: Apresentações Áudio-Visuais

Durante todo o estudo e análise que conduzem o presente trabalho, buscarei um caminho que conduza ao entendimento da ação musical da criança, gerada por um material musicalizador original (mediadores). Para tanto, é importante observar a ação e o como a criança conduz essa ação musical no processo de aquisição da linguagem, usando os mediadores. Dessa forma, será observada a interação criança - professora - flauta doce - material musicalizador.

O material que foi utilizado pelos alunos nos episódios de sala de aula – Fôlego Mortal e M V Mateus - é parte de um material musicalizador que foi criado e desenvolvido por mim, nos últimos vinte anos, com o objetivo de apoiar a musicalização infantil por meio da flauta doce. Para melhor entendimento do processo, o material será descrito como um todo (por se tratar de um material pouco conhecido e por não ser produzido e divulgado ainda), destacando os toquinhos, que foi trabalhado nos episódios citados. (Vide Quadro 1)

Por observar e acreditar que cada sujeito tem seu processo de aprendizagem individualizado e que os fatores sociais, além de constituírem a sua gênese, são definidores desse processo, foi desenvolvida uma abordagem metodológica para o presente trabalho que considere tais caminhos para reflexão. Foi considerada portanto uma abordagem sociocultural, na qual o uso de mediadores constitui uma forma particular de aquisição da linguagem e desenvolvimento da criança e também na qual a linguagem é considerada como constitutiva do indivíduo.

O objetivo da pesquisa sociocultural é entender a relação entre o funcionamento mental humano, por um lado, e o contexto cultural, histórico e institucional, por outro. (Wertsch, 1998: 56)

A abordagem sociocultural tem suas origens nos trabalhos desenvolvidos por Vygotsky, na antiga União Soviética, a partir da década de 1920. De acordo com Wertsch (1985), três temas formam o núcleo da estrutura teórica proposta por Vygotsky: 1) o uso de um método genético, entendido como o estudo da gênese e desenvolvimento das funções mentais; 2) o argumento de que os processos mentais superiores têm origem social; e 3) o argumento de que os processos mentais podem ser entendidos unicamente se entendermos as ferramentas e signos que atuam como mediadores desses processos.

A análise dos episódios apresentados neste artigo de alguma forma contempla esses três temas da abordagem teórica de Vygotsky. Os episódios descritos podem ser considerados como o desenvolvimento de um ato conceitual e perceptivo pela criança.

Por outro lado, tentar-se-á mostrar como se estabelecem as ações no plano interpsicológico nos episódios, e que ao longo do processo musicalizador acredita-se definir a apropriação das relações musicais num plano intrapsicológico. Assim, as relações entre esses planos podem ser caracterizadas como um diálogo entre diferentes vozes presentes nos dois planos. De acordo com Bakhtin, todo entendimento é dialógico, pois cada palavra de um enunciado que estamos tentando entender suscita em nós uma série de respostas contendo nossas próprias palavras (Bakhtin/Volishinov, 1973, p. 102). Poderíamos dizer que a busca de um sentido musical para uma melodia criada segue o mesmo princípio, onde os sons externos dialogam com vozes internalizadas.

As relações entre os planos inter e intramentais são definidas por Vygotsky através de sua “Lei genética do desenvolvimento cultural”:

Qualquer função no desenvolvimento cultural da criança aparece duas vezes, ou em dois planos. Primeiro ela aparece no plano social, e depois no plano psicológico. Primeiro ela aparece entre as pessoas como uma categoria intermental, e então dentro da criança como uma categoria intramental. Isso é igualmente verdadeiro em relação a atenção voluntária, memória lógica,

formação de conceitos e desenvolvimento da volição. Nós podemos considerar essa posição como uma lei no sentido completo da palavra, mas é desnecessário dizer que a internalização transforma o próprio processo e muda sua estrutura e função. Relações sociais ou relações entre as pessoas geneticamente é a base de todas as funções superiores e suas relações (Vygotsky, 1981, p. 163).

Na análise do episódio tentaremos entender essas relações entre planos inter e intramental, procurando destacar como a ação da criança não pode ser entendida isoladamente dos recursos mediacionais que ela emprega, e que se situam no plano intermental. Isso nos conduz ao terceiro tema da estrutura teórica Vygotskiana, qual seja, o papel dos mediadores, instrumentos e signos - neste caso a flauta e o material musicalizador respectivamente - na ação de criar uma melodia, realizada pela criança.

Segundo Wertsch, “a essência de examinar agentes e ferramentas culturais na ação mediada é examinar como eles interagem” (Wertsch, 1998, p. 25). Como resultado dessa tensão irreduzível entre agente e meios mediacionais, as fronteiras rígidas entre eles tendem a desaparecer. Neste caso, o melhor seria recorrer a uma caracterização do agente como “indivíduo-usando-meios-mediacionais”. Quem cria a melodia é a criança-usando-o-material-musicalizador e não a criança isoladamente, pois o ato de criação que será analisado ficaria descaracterizado fora dessa contexto de ação mediada.

O Material musicalizador

Ao descrever o material, procurou-se separá-lo em módulos associados a diferentes fases no desenvolvimento musical da criança. A cada fase corresponde um tipo de material que será utilizado pelas crianças para registrarem suas músicas. Partituras correspondentes às várias fases possibilitam a formação de um repertório em uma única forma de registro utilizando o material desta mesma fase.

É importante destacar o processo que acontece à medida que se progride, pois o material de cada fase envolve a descontextualização de algum aspecto da representação das idéias musicais em relação à fase anterior. Essa descontextualização se materializa na adoção de um signo mais abstrato para a representação dos parâmetros musicais, uma vez que o signo anterior guardava uma relação concreta com o parâmetro representado, como no caso comprimento do toquinho/duração do som. Portanto, nesse movimento de descontextualização progressiva, os signos vão perdendo materialidade e outras funções, como a de brinquedo, e vão se aproximando cada vez mais de uma função unicamente semiótica.

Ao mesmo tempo, o uso do material da primeira fase possibilita a concretização de parâmetros como altura e duração, agindo dessa forma no sentido oposto, o da contextualização desses parâmetros. Sendo assim, há uma

direção proposta para a aquisição da escrita musical, na seqüência das várias fases do material musicalizador. Ao ser apresentado para as crianças de forma bem livre e com um mínimo de discurso inicial explicativo dos parâmetros a serem registrados, o material da primeira fase, toquinhos de madeira, será associado diretamente ao som pela criança. O som, ao ser identificado com o objeto toquinho, promoverá a possibilidade de brincar de registrar. Ao brincar com os toquinhos e usá-los para registrar sons, cria-se o que Vygotsky caracteriza como uma Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), pois a criança usará o material para registrar melodias, determinando e muitas vezes precisando parâmetros para os quais ainda não tem consciência, ou seja, executando uma atividade para a qual ainda não tem competência e que não seria possível sem a existência do material.

O quadro 1 relaciona as diversas fases do material, destacando como se dá a representação dos parâmetros musicais e a descontextualização que ocorre em cada fase. Cada fase possibilita a criação de uma nova ZDP, envolvendo um universo musical cada vez mais amplo e um uso de signos cada vez mais próximo da escrita musical tradicional.

Primeiro episódio analisado: **Fôlego Mortal**

Segundo episódio gravado: **M V Mateus**

Gravações de aulas realizadas na Fundação de Educação Artística, de 10 de Dezembro de 1996 a 26 de junho 1997. Estes episódios foram recortes de atividades maiores.

Fase	Material	Parâmetros musicais	Descontextualização
1	Toquinhos coloridos de diferentes tamanhos.	Cor e tamanho do toquinho definem duração. Posição no chão define altura	Toquinho funciona como signo e brinquedo
2	Plásticos coloridos de diferentes tamanhos.	Cor e tamanho do plástico definem duração. Posição no quadriculado define altura	Plástico perde o caráter de brinquedo e passa a ser um signo. Duração e altura passam a ser mais definidos no sistema quadriculado.
3	Bolinhas no pentagrama	Cor e tamanho do plástico definem duração. Posição no pentagrama define altura	Introdução do pentagrama como representação abstrata de alturas e das bolinhas como as primeira tentativa de representar a nota sem vinculá-la a uma relação duração/tamanho
4	Baralinhos coloridos	Cor, tamanho e figura representada no baralhinho definem duração. Posição no pentagrama define altura	Introdução das figuras musicais tradicionais para representar a duração. Duração associada a batimento e não mais apenas a espaço percorrido.
5	Escrita musical tradicional	Figura representa duração. Posição no pentagrama em relação a clave define altura	Retirada definitiva do “andaime”, com a retirada das referências concretas à duração. Utilização de signos abstratos na grafia da música.

Quadro 1: Análise de material/várias fases na ZDP

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M.M. (1981) *The dialogic imagination*, ed. by Michael Holquist, trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. (Austin: University of Texas Press).
- BAKHTIN, M.M. *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fonte, 2ª edição, 1997.
- BAMBERGER, J. As estruturas cognitivas da apreensão e da notação de ritmos simples. In: *A produção de notações na criança - linguagem, número, ritmos e melodias*, Organização: Hermine Sinclair. São Paulo, Cortez, Autores Associados, 1990.
- BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1997.
- CASTRO, Maria Tereza Mendes. Dissertação de mestrado: *O uso de mediadores na construção/aquisição inicial da linguagem musical*, FAE UFMG, 1999.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. Cortez Editora, São Paulo, 1983.
- GÓES, Maria Cecília A criança e a escrita: a dimensão reflexiva do ato de escrever. In: *A linguagem e o outro na linguagem escolar*. Campinas, Papirus, 1997.
- KOELLREUTTER, H.J. Educação musical no Terceiro Mundo. in *Educação Musical 1*, Atravez São Paulo, 1990.
- MORTIMER, Eduardo Fleury. Regra do octeto e teoria da ligação química no ensino médio: dogma ou ciência? In: *Química Nova*. N.17, Belo Horizonte, 1994.

- MORTIMER, Eduardo Fleury, CARVALHO, Ana Maria Pessoa. *Referências teóricas para análise do processo de ensino de ciências*, Cad. Pesq., São Paulo, n.96, p: 5 -14, fev. 96.
- SHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Ed. Unesp, 1991.
- VOLOSHINOV, V.N (1973) *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans.: L. Matejka and I.R. Titunik. New York: Seminar Press.
- VYGOTSKY, L.S. (1981) The genesis of higher mental functions. In Wertsch, J.V (ed.) *The concept of Activity in Soviet Psychology*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- VYGOTSKY, L.S.(1987) Thinking and Speech. In *The Collected Works of L.S. Vygotsky*; Rieber, R.W.; Carton, A.S., Eds.; Minich, N., Eng. trans.; Plenum Press: New York.
- WERTSCH, J.V.(1985) *Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge, MA: Havard University Press.
- _____. *Voces de la mente: un enfoque socio-cultural para el estudio de la acción mediada*. Madri: Visor, 1991.
- _____. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. In: *Vygotsky e a educação - Implicações pedagógicas da psicologia sócio - histórica*. Org.: Luis Moll. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.
- _____. A necessidade da ação na pesquisa sociocultural. In: *Estudos socioculturais da mente*, Org.: J. Wertsch, Pablo del Rio e Amélia Alvarez. Porto Alegre, Artmed, 1998.
- WERTSCH, James, RIO, Pablo e ALVAREZ, Amélia. Estudos socioculturais: história, ação e mediação. In: *Estudos socioculturais da mente*, Porto Alegre, Artmed, 1998.
- WERTSCH, J.V.(1998) *Mind as action*. Oxford: Oxford University Press.

O Violão Contemporâneo no Paraná no Período de 1970 a 2000

Mário da Silva Junior

Mestrando na UNIRIO, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná

E-mail: mariodasilva@netpar.com.br

Web: www.mariodasilva.mus.br

Sumário: Na produção paranaense para violão de 1970 à 2000 percebe-se grande experimentação nas diversas tendências da música contemporânea. Os violonistas paranaenses tem buscado aproximar-se dos compositores atuantes desta época e como consequência tiveram e tem ao seu dispor uma produção considerável para violão solo. As atividades no campo da pesquisa, transcrição, composição e interpretação por parte de professores que estruturaram o currículo violonístico na Escola de Música e Belas Artes do Paraná podem ter sido atitudes que fizeram surgir o interesse pelo instrumento como veículo do novo pensamento estético-musical paranaense.

Palavras-Chave: violão, erudito, contemporâneo, música paranaense

O presente trabalho tem como objetivo informar sobre a produção para violão solo dos principais compositores paranaenses nas últimas décadas do século XX. O Violão e a Música Contemporânea Paranaense de compositores de 1970 a 2000 sempre mantiveram relações bastante próximas. Os violonistas paranaenses tem buscado aproximar-se dos compositores atuantes desta época e como consequência tiveram e tem ao seu dispor uma produção considerável para violão solo. O interesse dos violonistas em interpretar o repertório contemporâneo disponível também está ligado ao fato da necessidade de preencher uma lacuna do repertório violonístico, escasso desde o romantismo. No século XX, violonistas de renome internacional - como Andrés Segóvia (1892-1984) (Espanha) e Julian Bream (1933)-(Inglaterra) - mantiveram contato aproximado junto a compositores de suas épocas. Nesta aproximação os instrumentistas buscavam demonstrar aos compositores o idiomatismo do instrumento assim como efeitos sonoros característicos através de obras da literatura violonística tradicional. Esta atitude faz com que os compositores fiquem cientes de todas as capacidades sonoras que o violão pode propiciar. Relações semelhantes aconteceram no Brasil: entre o violonista Turfbio Santos (1949-) com as obras de Edino Krieger (1928-) e Almeida Prado (1934-); e entre o duo formado por Sérgio

Abreu (violão-RJ, 1948-) e Norton Morozowicz (flauta-PR, 1950-) e Orlando Fraga (PR, 1956-) com obras de Chico Mello (PR, 1957-).

Os estados do sul do Brasil têm uma forte influência da escola violonística uruguaia e argentina em virtude da proximidade geográfica com estes países. As décadas de 70 e 80 foram marcadas por 14 edições dos Seminários de Violão de Porto Alegre, nos quais grandes nomes do violão mundial estavam presentes: Jorge Martinez Zarate e Roberto Aussel (Argentina); Abel Carlevaro e Eduardo Fernandez (Uruguai). Frequentavam esses seminários violonistas brasileiros que hoje se tornaram conhecidos como importantes intérpretes, tais como: Edelson e Everton Gloeden, Paulo Porto Alegre, Orlando Fraga, Norton Dudeque e Jaime Mirtenbaum Zenamon. É basicamente após a fixação de residência em Curitiba do boliviano (naturalizado brasileiro) Jaime Mirtenbaum Zenamon (1954-), que a atividade violonística no Paraná começa a ganhar status de instrumento erudito, culminando com a implantação do curso de violão erudito na Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1978. Embora Jaime estruture suas obras nas formas tradicionais (como a forma sonata) combinando-as com elementos da música programática, observa-se também uma preocupação com a linguagem estética violonística moderna vinda da influência de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer o que caracteriza Jaime Mirtenbaum como um compositor neo-clássico. Segundo Ricardo Tacuchian¹, as tendências estéticas nas duas últimas décadas no Brasil são divididas em três grupos: 1) Vanguarda Experimental; 2) Neo-Clássica e 3) Pós-Moderna. Sobre a segunda tendência, Tacuchian comenta:

o movimento neo-clássico, hoje predominando no panorama musical brasileiro, ora apresenta um marcado traço nacionalista, ora um marcado traço pós-romântico, além de uma outra versão mais eclética. Este “novo” neo-classicismo de fim de século reassume a estrutura temática ou motivica melódica, os centros tonais, as texturas harmônicas e polifônicas... (Tacuchian, 1995:15)

Jaime influenciou toda uma geração de compositores paranaenses que produziram obras para violão: Chico Mello (1957-), Norton Dudeque (1958-), Rogério Budasz (1964-), Guilherme Campos (1966-) e Octávio Camargo (1966-). Por terem estudado as técnicas interpretativas do instrumento, todos estes compositores mostravam perfeito domínio instrumental em suas obras.

Por outro lado, mesmo levando em consideração que os dois principais representantes da música paranaense - José Penalva (1924-) e Henrique Morozowicz (1934-) - não tiveram o interesse em compor para

¹ Tacuchian, Ricardo. *Música Pós-Moderna no Final do Século*, Pesquisa e Música 1,2 (1995): 25-40.

violão, suas marcantes atividades pedagógicas nas disciplinas harmonia, contraponto e composição resultaram numa influência indireta na produção destas gerações seguintes. Os compositores Chico Mello, João José Felix Pereira (1951-) e Norton Dudeque (1958-) estudaram com José Penalva e Henrique Morozowicz.

O catálogo que segue constitui a produção para violão solo até os dias de hoje de Jaime Mirtenbaum Zenamon, mais a geração seguinte que produziu para violão solo e também música de câmara com violão: Chico Mello, João José Felix Pereira e Norton Dudeque. Rogério Budasz (1964-), Guilherme Campos (1966-) e Octávio Camargo (1966-). Incluiu-se as obras de José Eduardo Gramani (1947-1998) e Arrigo Barnabé (1951-) por terem participado de projetos de encomenda de obras para violão solo e ambos estarem vinculados a produção musical paranaense.

Catálogo de Obras Paranaenses para Violão

(g) obra gravada (p) obra publicada

Jaime Mirtenbaum Zenamon (1954-)

Andante Coral, opus 1 para violão solo (1974)

Reflexões no. 1, opus 3, para violão solo (1977)

Pequeno Prelúdio Antigo, opus 15, para violão (1980)

Ventanita de Cristal, opus 20 para violão (1983) (p)

Un Camello en la Tierra Llamada Blues, opus 21, para violão (1983) (p)

Iguaçu, opus 23, para violão e orquestra (1985) (p)

Sonando de Alegria, opus 24, para violão solo (1985) (p) (g)

24 Estampas, opus 26 para violão solo (1986) (p) (g)

Introducción e Forreando Caprichoso opus 27 para violão solo (1986) (p) (g)

Demian, opus 31 para violão solo (1987) (p)

Reflexões no. 7, opus 37 para violão solo (1988) (p)

Epigramme no. 1, opus 39 para violão solo (1989) (p)

Epigramme no. 2, opus 40 para violão solo (1989) (p)

Epitáfio a Bartolomé de Las Casas, opus 41 para violão solo (1989) (p) (g)

The Black Widow, opus 49 para violão solo (1990) (p) (g)

Chinese Blossom, opus 55 para violão solo (1991)

Prelúdio e Rondó Brasileiro, opus 62 para violão solo (1993) (p)

Hommage à Maurice Ravel, opus 63 para violão solo (1993) (p) (g)

Sonatina Nostálgica, opus 72 para violão solo (1995) (p)

Dopple Konzert, opus 76 para flauta, violão e orquestra (1995) (p)

Carisma – opus 91 para dois violões e orquestra de cordas, percussão (1997)

4 Étüden für Gitarre opus 92 (1997)

Zugabe no. 1, opus 93 para violão solo (1997)

Unicornio, opus 94 para violão solo (1997)

Alfa Centauro, op 96 para violão solo (1998)

Guitar Styles opus 98 para violão solo (1998)

Edition Margaux – Verlag Neue Musik Köpenicker Str. 175 - D-10997-Berlin
e-mail: verlag.neue.musik@t-online.de Telefax (030)-215-47.63

Chico Mello (Curitiba em 1957). Estudou com José Penalva e Hans Joachin Koellreutter. Dieter Schnebel em Berlim onde reside atualmente .

Reflexões, para flauta e violão. (1977)

Improviso Xaxado, para saxofone, violão, violoncello e percussão (1979)

R.pressão, para flauta, saxofone, violão, piano e bexigas infláveis (1980)

Baiando, para saxofone, violão e bongô (1983)

Dança, para quatro violões. (1984) Editora UFPR (p) (g).

Peça para Oboé e Violão (1987)

Do Lado do Dedo, para violão solo (1989)

João José Felix Pereira (Curitiba, 1951, professor de contraponto e composição na EMPAP).

Maquimal, para violão solo (1987).

Toccata, para violão solo(1987).

Suite Antiga, para duo de violões (1979).

Dois Fragmentos Microseriais, para duo de violões (1981).

J2R para piano, violão e saxofone (1991).

Teorema I, para quarteto de violões (1987).

Teorema II, para quarteto de violões e clarinete (1988).

Toccata I, para quarteto de violões (1989)

Rogério Budasz (Curitiba, 1964-) Estudou com Chico Mello e Maurício Dottori. Atualmente realiza DMA na UCLA (USA). Universidade da Califórnia.

Ritos, para quatro violões (1991).

Variações sobre Bebê (Hermeto Pascoal), para quatro violões (1991).

Prelúdio e Giga, para trio de flautas-doce, violino e violão.

Norton Dudeque (Curitiba, 1958). Estudou com Hans Joachin Koellreutter e Jaime Mirtenbaum Zenamon. DMA na University of Reading (Inglaterra) orientado por Jonathan Dunsby.

Quarteto para violões 1, (1993)

Peça para Violão Solo 1, (1995) (g)

Une Sonore, Vaine et Monotone, para flauta e violão (1995)

Peça para Violão Solo 2 (Continuum),(1996) (p) Ed. Mário da Silva (g)

Pintando o 7, para sete violões (1997)

Quarteto para violões 2, (1998)

Guilherme Campos (Curitiba, 1966-). Estudou com Orlando Fraga e composição com Chico Mello e José Penalva.

Impertinência Urbana, para violão solo (1986).

Três Peças Curtas, para violão solo (1986)

Cidade 1987, para quarteto de violões (1987) (g)

Desenvolvimento no. 2, para violão e flauta (1991).

Desenvolvimento no. 5, para violão solo (1991) (p) Editado Data Music 1997 (g)

Balacubaco, para violão solo (1998) (p) Ed. Mário da Silva (g)

Octávio Camargo (Curitiba, 1966-). Estudou com Orlando Fraga.

Desafinado, para violão solo (1997) (g)

Agguas de Março, para violão solo (1999) (p) Ed. Mário da Silva (g)

Grosa, para violão solo (1999) (p) Ed. Mário da Silva (g)

Arrigo Barnabé (Londrina, 1951-).
Fragmentos, para violão solo (1998) (p) Ed. Mário da Silva (g)

José Eduardo Gramani (Atibaia, 194?-1998)
Viola, para violão solo (1991) (p) Ed. Unicamp
Pinho, para violão solo (1991) (p) Ed. Unicamp (g)
Suite Araucária, para violão solo (1998) (p) Ed. Mário da Silva (g)

Referências Bibliográficas

- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPr, 1994.
- TACUCHIAN, Ricardo. **Música Pós-Moderna no Final do Século**, Pesquisa e Música 1,2 (1995): 25-40.
- TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. **Música Contemporânea Brasileira para violão**. Vitória-ES: Gráfica e Editora A1, 1996.
- COSTA E BONK, Liana Justus F. e Miriam CORNÉLIA. **Henrique de Curitiba, Catálogo Temático**, Curitiba, Monografia, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1998
- FREGONEZE, Carmen Célia, **A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva**. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- Home Page: <http://www.cce.ufpr.br/~ofraga/disc.html>

Inflexões Poético/Cênicas em uma Canção

Marisa Rezende

Escola de Música da UFRJ

E-mail: mbrezende@osite.com.br

Sumário : Este artigo propõe-se a discutir de que forma um texto poético atuou na concepção estrutural de uma canção, um dado a mais a somar-se à já habitual interferência do universo simbólico da poesia, quando associada à música. Comenta-se também a experiência cênica ocorrida por ocasião da estréia desta canção, integrando um espetáculo, resultante de uma leitura metafórica do texto poético.

Palavras-Chave: composição – canção - poesia/música – cena/música

Ao compor a canção “A Máquina”, para barítono, trombone e piano como percussão, sobre poema de R.M.Rilke, tradução de José Paulo Paes, em circunstâncias especiais, deparei-me com aspectos que acredito merecem ser comentados aqui. Proponho-me então a discutir de que forma o texto poético tornou-se determinante na composição desta canção, atuando em sua concepção estrutural, um dado a mais a somar-se à já habitual interferência do universo simbólico da poesia, quando associada à música. E gostaria também de comentar a experiência cênica, ocorrida por ocasião da estréia desta canção, concebida para integrar o espetáculo “O (In) dizível”, montado em outubro passado, no Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro. Este fato gerou um conjunto de circunstâncias, como me referi acima, que também deixaram sua marca na concepção da canção.

O “(In) dizível” foi um espetáculo de música e poesia *em cena*, ou seja trabalhados em contextos nos quais criava-se uma atmosfera para cada quadro (ou cena), por interferência da iluminação, figurino e de um gestual. Este espetáculo teve como espinha dorsal a recitação da 9ª Elegia de Rilke, encenada de começo ao fim por um ator declamador. Ao longo da recitação ocorriam então eventos musicais de características diversas. Na parte inicial do espetáculo, estes eventos consistiam, por exemplo, em um conjunto de cânticos, acompanhados por instrumentos “antigos”, como a retratar um momento do cantar, em seus supostos primórdios. A parte intermediária abrigava cinco canções, que comentavam simbolicamente o texto principal e traziam referência a gêneros de música como blues, bossa nova, seresta, uma cantoria... Como última canção então, “A Máquina” representava uma “canção contemporânea”, encerrando um percurso do cantar através de um tempo. Na

parte final do espetáculo, um epílogo reunia todos os cantores e músicos¹ que nele haviam participado, criando-se então uma função de comentário do texto poético principal, pela música.

Neste contexto, a inserção da “A Máquina” como canção contemporânea já induziu-me a explorar efeitos no trombone² e na voz, e a somente empregar sonoridades obtidas com a percussão de baquetas sobre as cordas e travas do piano. Quis também minimizar o tom assertivo do poema³ (o quarto de Rilke na espetáculo!) e o fiz de dois modos: inclui como primeira seção da canção, uma parte com o texto “desconstruído”, ou seja, elaborado a partir dos substantivos comuns do poema, grupados por número de sílabas e por acentuação, portanto uma premissa rítmica⁴ (Ex. 1)

A máquina é ameaça a todo o conseguido
Quando ousa estar no espírito e não na obediência.
Para que não brilhe, esplêndida e hesitante, a mão,
talha a rija pedra para o edifício atrevido.

Nem *uma* vez lhe escapamos, pois nunca se atrasa.
Luzente de óleo, na muda fábrica está bem.
E resoluto, ela ordena, ela cria, ela arrasa.
É a vida – que julga entender como ninguém.

Mas a existência ainda nos fascina, tantos
são os lugares onde nasce. Um jogo de puras
forças que se toca de joelhos, com espanto.

Palavras roçam ainda o inefável, asas...
E, de pedra palpitante, a sempre nova música
ergue no espaço inapto a sua divina casa.

Substantivos dissílabos

Forças – vida – jogo – óleo – pedra – casa – asas.

Substantivos trissílabos paroxítonos:

Palavras – joelhos – espanto – espaço – lugares

Substantivos trissílabos proparoxítonos:

¹ O espetáculo contou com um declamador, dois atores, soprano, mezzosoprano, barítono, violino e viola, clarineta, trombone, contrabaixo, piano, violão e viola caipira, flauta e djeridu.

² O livro de S.Dempster – “The Modern Trombone” foi bastante útil para este fim, mas estes não aconteceriam não fosse o espírito experimentador do exímio trombonista João Luiz Areias.

³ “A Cantoria”, outra canção do espetáculo, também tinha texto de Rilke, assim como a sobreposição de um novo poema ao principal, ao final – “Oh, que a transformação”.

⁴ Este grupamento por número de sílabas e acentuação revelou-se mais interessante que outras tentativas feitas de reuni-los por assonâncias ou rimas

Máquina – fábrica – música

Substantivos polissílabos proparoxítonos:

Espírito – obediência – existência – inefável – edifício

De outro modo, como seção intermediária da canção, inclui uma declamação do poema, com um padrão rítmico de um “rap”. Se no primeiro caso posso dizer que houve uma motivação extra-musical para a “desconstrução”, no segundo foi a regularidade dos acentos tônicos do texto que me induziu a explorá-la através da declamação do “rap”. Ambas atenderam, num primeiro plano, a um impulso rítmico dado pelo poema; num segundo plano, adquiriram um valor de metáfora, simbolizando um universo pontuado pela dominação da Máquina.

Na primeira seção (c.1 a 60), os substantivos comuns dissílabos e paroxítonos receberam células cromáticas, num jogo de alternâncias: legato e staccato, sons mais e menos curtos, intervalos ascendentes e descendentes.(Ex.2)

Ex.2 shows a musical score for two parts: Bc (Bass Clef) and Trb (Bass Clef). The lyrics are: Forças, vida, jo-go, ó-leo, pe-dra, ord-ca-sa, a-sas. Dynamic markings include *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *mf*. The score is divided into measures with various time signatures (3/4, 5/8, 2/4).

Os substantivos trissílabos mantêm essas alternâncias, incluindo ao lado do semitom cromático outros intervalos.(Ex.3)

Ex.3 shows a musical score for two parts: Bc (Bass Clef) and Trb (Bass Clef). The lyrics are: pa-las, jo-cos, ilus, coe-pas, Mero mero - doce. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *mf*. The score is divided into measures with various time signatures (3/4, 5/8, 2/4).

43 Tempo primo *sussurrado*

Br. fá-bri-ca má-qui-na

frulato

Trb.

44 *acelerando* Poco meno mosso

Br. fá-bri-ca

ord. Mú - si-ca!

Trb.

Os substantivos polissílabos, que fecham esta primeira seção, pertencem à categoria de substantivos abstratos. São enunciados por células em legato, mantendo o semitom cromático como intervalo constituinte e acompanhados por glissandos em harmônicos no trombone (Ex.5 –c.53-59), estabelecendo uma correlação entre os intervalos consonantes dos harmônicos e o significado destes substantivos.(Ex.5)

53 *Espressivo*

Tr. es - pi - ri - to o - be - di - ên - cia o - xis - tã -

Trb.

54 *Espressivo* *tr.c.*

Br. cia al - mente i - no - fá - vel

Trb.

Pf.

A seção intermediária, caracterizada pela declamação metrificada (o “rap”), marca a entrada da recitação integral do texto, acompanhada agora também pelo piano. (Ex.6)

Como um rap

Tb.
 Tbn.
 Tbn.

Há um momento de contraste interno, com a declamação livre dos versos “É a vida – que julga entender como ninguém/ Mas a existência ainda nos fascina, tantos são os lugares onde nasce”, contraste este motivado pelo significado destes versos, se comparados aos que lhe antecedem ou sucedem. O trombone pontua esta declamação com um fragmento do “*Dies Irae*”, em quintas simultaneamente entoadas e tocadas, como a dizer que a vida preconizada pela máquina enlaça uma morte...

Por fim, a seção final (a partir do c. 96) encerra-se com o dois últimos versos do poema cantados, nos quais retornam as células que na seção inicial haviam caracterizado os substantivos isolados (Ex. 7 – c. 102-114), contextualizando-os, já que vêm incluídos em seus versos de origem. (Ex.7)

102

Br. Pa - la - vras ro - çam a - in - da'o i - ne - fá -

Trb.

Pf.

106

Br. vel a - sas E de pe - dra

Trb.

Pf. *gliss.*

111

Br. pal - pi - tan - te'a sem - pre no - va mú - si - ca

Trb.

Pf.

Quase lento Legato

Paralelamente, em relação ao discurso musical, a incorporação destas células melódicas a um contexto de frase musical revelou-se, para mim, simbólica e gratificante. Foi como se, através do cantar *strictu senso*, houvesse um apaziguamento e um sentido para as coisas. Ou como disse Rilke, “a sempre nova música ergue no espaço inapto a sua divina casa”.

A interpretação desta canção trouxe para o cantor¹ demandas razoáveis. A desconstrução inicial fez surgir uma idéia de “non sense”, pontuada pela explosão em gargalhada e antecipada por enunciados pouco inteligíveis das sílabas soltas (fá e má) e seguida por sons murmurados. A este, a declamação do rap só fez pontuar o clima de estranheza. Enquanto não se delineou para o cantor a compreensão de retratar um ser oprimido por imposições da Máquina, e mais, enquanto não se criou um espaço cênico para

¹ Esta canção foi brilhantemente interpretada por Marcelo Coutinho.

sua atuação, um espaço circunscrito, condizente com este sentido de opressão, a canção não “aconteceu”. Acresce-se a estes aspectos, o fato do trombonista ter composto a cena, executando sua parte de memória, e da necessidade de amplificação para o piano, tem-se aí um conjunto de requisitos não habituais, criados pelo contexto do espetáculo em que esta canção se inseriu. As soluções me pareceram satisfatórias e a experiência enriquecedora, sobretudo pela troca autor/intérprete, o que me fez buscar reparti-la aqui¹.

¹ Agradeço os inúmeros e sensíveis comentários de Marcos Lacerda.

Perspectivas Pós-Modernas no Pensamento Pedagógico-Musical: O Caso do Curso Básico de Música para Professores, sob a Ótica do Rizoma

Regina Marcia Simão Santos

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO)

E-mail: rmarcia@alternex.com.br

Co-autores: Andréa Carneiro de Souza, Pedro Hasselmann Novaes, Kathiuska Alvarez Acosta, Andréa Stewart Dantas (bolsistas UNIRIO e Pibic CNPq e voluntários na pesquisa).

Sumário: Este vídeo é um produto da pesquisa intitulada O Pensamento Rizomático e o Ensino de Música: fundamentos e mapeamento de direções de estruturas de ensino, que se desdobra no projeto de extensão Música no Cotidiano da Sala de Aula: saberes e fazeres de professores e alunos do 1º e 2º ciclos do ensino fundamental. Registra um estudo de caso desenvolvido em 1999 no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles - Curso Básico de Música para Professores II da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Contribui para a discussão sobre teoria curricular, no quadro das tendências pedagógicas ditas pós-modernas.

Palavras-Chave: currículo, rizoma, pós-moderno, pedagogia da música, educação musical

No debate atual sobre teorização curricular fala-se dos percursos de uma escola alternativa, frente ao que se detecta como “a crise do paradigma da modernidade”. No Gt de Currículo da ANPEd, e em periódicos dessa área, posicionamentos críticos pós-modernos e pós-estruturalistas, por exemplo, vêm, nos anos 90, embasando a discussão sobre produção de conhecimento e conhecimento escolar, sobre seleção, distribuição e organização de conteúdos curriculares. Nesses materiais, Deleuze e Guattari são uma das referências. (ANPEd, 1999; Libâneo, 1998; Moreira e Silva, 1994; Moreira, 1997; Moreira, 1998).

O pensamento de Deleuze e Guattari (Deleuze & Guattari, 1995; Deleuze, 1988; 1992; 1997) fundamenta o estudo de caso de que trata esta comunicação de pesquisa, um Curso Básico de Música para Professores do 1º e 2º ciclos do ensino fundamental. Este, respondeu à necessidade de se

registrarem experiências práticas na condução de um currículo próximo às perspectivas ditas pós-modernas do pensamento curricular - lacuna detectada por pesquisadores (Gagliard, 1993; Doll, 1997). Além disso, serviu como formação continuada de professores da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e como formação dos alunos da Licenciatura em Educação Artística, habilitação plena em Música da UNIRIO.

O vídeo registra este estudo de caso. Investiga-se a possibilidade do pensamento sobre o rizoma contribuir para fundamentar uma alternativa na concepção das práticas educacionais em música. Interessa atualizar o debate sobre seleção e organização no planejamento de ensino, redimensionar o tradicional tripé professor-aluno-conteúdo, discutir a relação “conteúdo musical” e “conteúdos de ensino” e o tratamento de programas com ênfase nas práticas musicais de execução, criação e recepção como focos geradores.

O Pós-Moderno rompe com o paradigma cartesiano-newtoniano que rege a modernidade; rompe, portanto, com a visão de currículo técnico-linear, onde o conteúdo é selecionado pelo seu caráter essencialista, organizado linearmente segundo uma estrutura da matéria tomada como natural e ideal e percorrido em porções do simples ao complexo, com base em referências absolutas, alto grau de controle e previsibilidade. O Pós-Moderno vive a égide do múltiplo e as tendências desse pensamento apontam para a urgência de mudanças nas linguagens pedagógicas.

O Curso Básico de Música, oferecido para professores que se julgassem mobilizados para o desenvolvimento de atividades musicais no cotidiano da sala de aula, se desenvolveu em sete encontros. Seu funcionamento se deu através de módulos conectados sem início e fim demarcados (sem linearidade), considerando os dados obtidos nas fichas de inscrição e o que pudesse vir a ter potência no grupo. Os nomes dos professores, a canção Escravos de Jó e a música Cambinda Nova (Bernardino José, Nação Pernambuco) foram meios explorados, atravessados pelos eixos do fazer, refletir e apreciar, através do tocar, cantar, reger, do criar e da fruição estética. Essas experiências de execução, composição e audição justificaram e potencializaram a construção de um saber técnico - perceptivo, instrumental, vocal, conceitual e notacional - e o conhecimento da literatura (contextualizando as obras e ampliando o contato com outros textos da cultura).

No planejamento prévio, mapa de virtualidades, já se havia acenado para o trabalho de criação com os nomes dos professores e para a música como produto cultural e histórico. Cambinda Nova pareceu ter força para justificar uma “parada” no meio da experiência com os nomes, visto ser uma música cujo texto verbal é feito apenas com a palavra “maracatu”. Nessa música, a

recepção musical seria espaço de afirmação de múltiplas escutas e mola propulsora de direções de estruturas de ensino-aprendizagem.

O módulo Nomes – identidades sonoro-musicais e seus devires deslizou para o módulo Maracatu das Múltiplas Escutas e Conexões pela potência do jogo rítmico-sonoro com a palavra. Entre o jogo exploratório realizado com os nomes dos professores e a escuta de Cambinda Nova, conexões se fizeram, foram rompidas e retomadas segundo uma ou outra de suas linhas, e segundo linhas de desterritorialização. Cambinda Nova produziu uma linha de fuga para o samba reggae, pelos instrumentos de percussão comuns aos dois gêneros. Atualizaram-se algumas das potencialidades mapeadas: uma prática de conjunto que uniu o grupo em torno de padrões musicais convencionados; a inserção de todos numa prática musical de imediato, considerando as unidades de escuta que se produziram - o que motivou o grupo para: a performance instrumental, a atividade analítica, a leitura e execução de padrões rítmicos de um samba-reggae e a grafia de suas próprias criações, uma realização artístico-estético-musical.

O módulo Escravos de Jó – casa vazia, corpo sem órgãos realizou um trajeto onde o brinquedo cantado, tomado pelos professores como um exercício motor e de socialização, se transforma em jogo de idéias musicais, movimento plástico-cênico-coreográfico, leitura e escrita musical, contextualização como jogo de mesa e canção de bebedeira, experiência estética e prática de conjunto.

Indicadores da intensidade dos trajetos estão no que as professoras dizem ter sido:

- quanto à ambiência: “a cada encontro, novas descobertas e redescobertas. Sons que já nos acompanham passam despercebidos... Legal [é] aprender a nomear essas variações”; “fiquei surpresa de quanto (...) eu não sabia que sabia!...”;
- quanto ao revigoramento da dimensão estética: a descoberta da “musicalidade” de seus nomes, trabalho que “virou uma sinfonia”; e do jogo Escravos de Jó, que virou “um arranjo”;
- quanto à descoberta da música: um “conjunto e sub-conjuntos”; estratégias que fazem a palavra variar, “sem cansar o ritmo”;
- quanto a outros momentos carregados de potência: “reger foi (...) como que se naquele momento eu estivesse me apropriando da música”; “Foi muito fascinante escrever a música. Você poder escrever uma coisa que você ouve - não com palavras -, com pauzinho, bolinha. Isso é que é legal. Não é complicado”; e “Eu estou sendo alfabetizada!”; “É uma alfabetização musical!”; “Não é fácil registrar os ritmos, mas é gratificante vê-los grafados. É sua construção, sua produção registrada, que possibilita a outros conhecê-la e reproduzi-la”;
- quanto à atitude sobre o que é alfabetizar: uma professora refere-se ao fato de que sua experiência nesse Curso mudou sua atitude como alfabetizadora.

Alguns resultados: (1) a aula, compreendida como plano de composição, favoreceu que se percorressem meios, num funcionamento da prática pedagógica por estruturas acentradas, temporárias, com eixos moventes

e transversais; (2) o estabelecimento de um planejamento desenvolvimental, da ordem da cartografia, teve como critério o que mostrava ter potência no jogo pedagógico, e por base um mapa de virtualidades, aberto, atualizado segundo os trajetos realizados na exploração desses meios; (3) o que mostrou ter “potência” para impulsionar o processo, para uns, foi a execução musical, para outros, ler e grafar “sua própria criação”; a notação é, paradoxalmente, uma prática carregada de “traumas” e de prazer; a seleção e organização do planejamento pôde ter no critério de potência um elemento estruturante interno ao grupo e auto-organizativo; (4) na transposição de “conteúdos musicais” em “conteúdos de ensino”, lidou-se com o funcionamento de um texto em suas múltiplas conexões e instabilizaram-se as fronteiras que a prática disciplinar instituiu; (5) ao fazer o reconhecimento de um território e o levantamento de possibilidades que poderiam vir a ser exploradas, adotou-se uma espiral rizomática de anéis abertos, que opera por conexões e heterogeneidade de séries, acolhidas e produzidas por “movimento forçado”; e (6) as práticas musicais de execução e criação, e a de recepção (abrigo escutas múltiplas), tomadas como focos geradores, representaram um jogo estético que potencializou outras dimensões do fazer musical e justificou “decalques no meio do mapa”.

Referências Bibliográficas

- ANPEd (1999). **Resumo do Programa**. 22ª Reunião Anual. Caxambu: 295 p.
- DELEUZE, Gilles (1988). **Diferença e Repetição**. Rio Janeiro: Graal.
- _____. **Conversações** (1992). Rio Janeiro: ed34.
- _____. **Crítica e Clínica** (1997). SPaulo: ed34.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1995). Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio Janeiro: ed34 p. 07-37
- DOLL, William (1997). **Currículo: uma perspectiva pós-moderna**. PAlegre: Artes Médicas.
- GAGLIARDI, Erasmo (1993). Conhecimento, Ensino e Currículo. **Tecnologia Educacional**. v.22 (112), p. 16-19.
- LIBÂNEO, José Carlos (1998). Os Campos Contemporâneos da Didática e do Currículo: aproximações e diferenças. In. Oliveira, Maria Rita (org) **Confluências e Divergências entre Didática e Currículo**. Campinas, SP: Papyrus, p. 53-92.
- MOREIRA, Antonio Flavio (org) (1997). **Currículo: Questões Atuais**. Campinas, SP: Papyrus.
- _____. (1998). Didática e Currículo: questionando fronteiras. In. Oliveira, Maria Rita (org). **Confluências e divergências entre didática e currículo**. Campinas, SP: Papyrus, p. 33-52
- MOREIRA, Antonio F. & SILVA, Tomaz T(orgs.) (1994). **Currículo, cultura e sociedade**. SPaulo, Cortez.

Panorâmica da Criação Musical na Escola de Música da UFMG (1925 – 2000)

Sérgio Freire, Rosângela Pereira de Tugny, Oíliam Lanna, Alice Belém e Rodrigo Miranda
Escola de Música da UFMG
E-mail: sfreire@dedalus.lcc.ufmg.br

Sumário: O texto apresenta um roteiro para a abordagem da criação musical na Escola de Música da UFMG, fundada em 1925 como Conservatório Mineiro de Música, que servirá de base para o produto final deste projeto: um pequeno livro acompanhado de dois CDs, a ser lançado em 2001. Os principais fatos e personagens desse enfoque panorâmico são abordados também sob o ponto de vista da vida cultural de Belo Horizonte. São apontadas as principais tendências composicionais que contribuíram para a diversidade de criação hoje existente nesta escola.

Palavras-chave: composição musical, musicologia brasileira, Escola de Música da UFMG, Festival de Inverno da UFMG, Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte

Introdução

Belo Horizonte foi fundada em 1897, tornando-se a nova capital da Província de Minas Gerais. Em 1925 foi inaugurado o Conservatório Mineiro de Música. Este conservatório foi federalizado em 1950, tornando-se um estabelecimento isolado de ensino superior subordinado ao MEC. Em 1962, incorpora-se à Universidade de Minas Gerais, que passa a ser denominada Universidade Federal de Minas Gerais em 1965. Somente em 1968 o Conservatório Mineiro de Música tem seu nome trocado para Conservatório de Música da UFMG. A instituição ganha sua denominação atual em 1972: Escola de Música da UFMG. As novas instalações, no campus da Pampulha, foram inauguradas em 1997, ampliando a integração dessa escola ao ambiente universitário.

A criação musical nessa instituição é o objeto de nossa curiosidade e investigação. A composição musical espelha claramente o desenvolvimento técnico e os pressupostos estéticos de uma determinada comunidade musical, ou seja, exatamente aquilo que ela entende por música. Ao mesmo tempo, essa produção também está intimamente ligada às funções sociais exercidas por essa comunidade e às múltiplas influências vindas de seu entorno social. Dentro dos limites por nós impostos - 75 anos de composição musical na atual

Escola de Música da UFMG -, devemos também abordar o contexto cultural de Belo Horizonte em sua interação com as obras produzidas.

Desde o início, prevíamos a dificuldade de um levantamento exaustivo de tudo o que foi produzido, fato que nos levou à opção pelo enfoque panorâmico¹. Decidimos então pela definição de um eixo principal, delineado pela produção de pessoas de atuação constante e destacada tanto no campo da composição quanto no ensino. Os marcos desse eixo (em destaque no decorrer do texto) serviram de referência para a contextualização da produção dos demais compositores-professores, e também indicam as transformações pelas quais esta escola passou quanto ao perfil de profissionais e alunos, tendências estéticas e objetivos pedagógicos.

A partir da análise do material histórico e musical levantado - do qual uma parte considerável foi apresentada em concertos nos últimos dois anos -, percebemos nitidamente diferentes tendências da produção musical nesta escola, que vão da música aplicada à música de concerto, do intérprete-compositor ao compositor especialista, da tradição romântica ao experimentalismo. A exposição cronológica que se segue destaca a tendência predominante em cada período abordado.

Primeiros anos

A criação de um conservatório em Belo Horizonte veio suprir uma demanda da classe social dominante. Estudar piano ou canto no Conservatório, naquela época, era sinal de *status*, cultura e boa educação para a família. Os cursos, além da formação musical oferecida, cumpriam essa função social. A composição era uma atividade comum entre os professores, praticada mesmo por aqueles que não possuíam a formação específica, como hoje verificamos. Professores de instrumento compunham peças com fim didático ou peças para seu próprio instrumento, muitas vezes executadas nos saraus da tradicional família mineira.

Além disso, a produção do Conservatório estava conjugada com outros pólos da atividade musical em Belo Horizonte. Músicos que trabalhavam em bandas ou grupos instrumentais dos cinemas (como regentes ou instrumentistas) também lecionavam no Conservatório; as orquestras de rádio eram regidas por professores da Escola. Os professores direcionavam sua

¹ Este projeto, apoiado pelo Fundo Fundep UFMG, tem por objetivo final a produção de um pequeno livro, com dois CDs encartados, a ser lançado em 2001. O acervo pesquisado até o momento perfaz 25 compositores e 312 obras. Todas as etapas do projeto - pesquisa, redação, interpretação e gravação - estão sendo realizadas por professores e alunos da Escola.

atividade composicional para estes focos ou utilizavam a linguagem característica destas manifestações musicais¹.

Flausino Vale, famoso violinista, compositor e professor de história da música de 1927 a 1954, é lembrado por Pedro Nava em suas memórias, quando narra as sessões de cinema mudo em Belo Horizonte:

Ao piano, Arrigo Buzzachi ou Vespasiano dos Santos. No celo, Targino da Mata, Clarineta João Zacarias. Fazendo corpo com seu violino, circulando nele e rimando com ele - Flausino [Vale].(...) O Abgar [Renault] sentava na frente, rente à orquestra, para passar *touyaus* (sempre de acordo com o desenrolar da trama) ao Flausino que os transmitia ao Buzzachi, ao Vespasiano. Agora a quinta de Beethoven, Flausino. Agora, coisa leve, valsa de Strauss. Agora, Momento Musical de Schubert, Flausino. Chopin. O *Largo* de Haendel. Está acabando, Flausino, pode entrar com seu tango. (Nava, 1978:104)

Os concertos e a criação musical

Diversos fatores trouxeram transformações na prática musical de Belo Horizonte nas décadas de 1930 a 1960: o fim do cinema mudo, o declínio da música de bandas em função do rádio e, mais tarde, da música ao vivo no rádio em função das gravações, das vitrolas e da televisão. Surgem orquestras e sociedades de concerto.

A atuação do compositor e regente belga **Arthur Bosmans** a partir de 1944 é um marco importante na história de concertos de Belo Horizonte, com a execução de importantes obras francesas do início do século 20. Em 1965, Bosmans passa a lecionar no Conservatório da Universidade (composição e orquestração) e seu trabalho vem se somar ao do também compositor e regente **Hostílio Soares** (harmonia e contraponto), proporcionando uma formação musical mais sólida para estudantes e futuros compositores.

Hostílio e Bosmans promovem em uma nova reflexão sobre a composição, conferindo à obra musical autonomia em relação aos saraus, bandas, cinemas e rádios, modificando assim o papel social que ela exercia. Aos poucos, a criação musical volta-se para uma pesquisa de linguagem e estilo, até então pouco estimulada em Belo Horizonte.

Mesmo com a influência desses compositores, a formação na Escola de Música ainda era voltada para a interpretação do repertório dos séculos XVIII e XIX, chegando-se, no máximo, até a obra de Debussy.

¹ O Conservatório Mineiro de Música teve uma breve influência modernista em 1929, quando **Fructuoso Vianna** foi professor de piano; nesse ano, ele compôs *Jogos Pueris*.

Novas tendências musicais em BH

Nas décadas de 60 e 70, a escola teve grande parte do corpo docente formado por militares, que utilizavam uma pedagogia tradicionalista e desatualizada. A intenção destes professores era manter uma estrutura que formasse rapidamente instrumentistas capazes de tocar em orquestras e bandas.

Como alternativa à formação oferecida pelo Conservatório de Música da UFMG, foi inaugurada, em 1963, a **Fundação de Educação Artística** (FEA). Buscando uma formação musical que não se limitava ao desenvolvimento técnico-instrumental, a FEA conferiu especial importância à criação no processo artístico. Através da Fundação, foram trazidos a Belo Horizonte professores e compositores que influenciaram na formação de um novo movimento musical em Belo Horizonte: Rufo Herrera, Dante Grella, Marco Antônio Guimarães, dentre outros.

A FEA introduziu em Belo Horizonte uma reflexão sobre o ensino e a prática da música, apoiando o surgimento de grupos e movimentos artísticos em Belo Horizonte, como o *Grume* (Grupo de Música Experimental), o grupo *Uakti* e os *Festivais de Inverno da UFMG*.

Chamado às vanguardas

O **Festival de Inverno da UFMG** foi criado em 1967, por iniciativa de professores da FEA e da Escola de Belas Artes da UFMG. A partir da 4ª edição, sua programação foi direcionada para o estudo e a divulgação da música contemporânea. Professores como H. J. Koellreutter, Eduardo Bértola, Joachim Orellana, Willy Corrêa e Dante Grella ministram oficinas de criação e matérias relacionadas à composição; os concertos e o repertório executado pelos alunos enfocam a música do século XX. Além disso, a Fundação passa a encomendar, para o Festival, obras a compositores como Almeida Prado, Mário Ficarelli e Marco Antônio Guimarães, incentivando ainda mais a criação e o contato com a produção musical da época.

As propostas do Festival eram focar a criação como centro do processo artístico, aproximar compositores e intérpretes, valorizar a idéia do “novo”, e divulgar obras e idéias de compositores latino-americanos conhecedores da vanguarda européia. O Festival valorizava também o potencial de transformação e de questionamento das estruturas – musicais ou políticas - possibilitados pela criação artística.

A movimentação musical trazida pelos Festivais de Inverno e pela Fundação de Educação Artística estabeleceu aos poucos um novo referencial de música, e o termo *música contemporânea* passou a ser adotado pelo meio cultural de Belo Horizonte. Surgem assim, a partir da década de 1980, os *Encontros de Compositores Latino-Americanos*, os *Ciclos de Música Contemporânea* e a série *Articulações*.

Variedade de linguagens na atualidade

A participação dos alunos nos cursos dos Festivais e da Fundação despertou o interesse pela linguagem contemporânea, o que levou a reivindicações por mudanças na Escola de Música. Aos poucos, o curso de composição oferecido pela Escola toma novas dimensões, possibilitando, a partir de 1980, a entrada de professores como **Guerra-Peixe**, **Koellreutter** e **Eduardo Bértola**, que trouxeram para a formação dos alunos elementos diferenciados no que diz respeito às técnicas de composição contemporâneas. Para os alunos, as diferenças entre os professores significavam uma ampliação no leque de possibilidades estéticas e ideológicas. Nessa diversidade formou-se a geração de compositores que atualmente leciona na Escola de Música da UFMG.

A introdução de novas tecnologias aplicadas à composição musical vem ganhando destaque na formação dos alunos de composição na Escola de Música, a partir da criação do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, em 1985, e da implementação de seus laboratórios.

A produção atual da Escola de Música se destina, preferencialmente, à música de concerto em diferentes vertentes (dentre as quais a música de câmara e a eletroacústica), contando ainda com iniciativas isoladas em música popular, teatro musical e integração com linguagens visuais. O número crescente de alunos dedicados à criação musical aponta para uma variedade maior de opções estéticas e de modos de difusão das obras, que já começa a trazer interações significativas entre o conteúdo do curso e perspectivas profissionais.

Referências Bibliográficas

- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, popular e folclórica** (1998). São Paulo: Art Editora.
- NAVA, Pedro (1978). **Beira-Mar: memórias 4**. Rio de Janeiro: José Olympio.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas (1993). **Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925 – 1970)**. Belo Horizonte: Editora Luazul.
- SILVEIRA, Victor (org) (1926). **Minas Gerais em 1925**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando compasso da nossa história** (1995). Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura.