Anais dos Encontros de

Musicologia de Ribeirão Preto

Iniciais_Musica.indd 1 3/8/2009 10:05:31

Anais dos Encontros de

Musicologia de Ribeirão Preto

Volume I

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi
Organizadores

FUNPEC-Editora

Iniciais_Musica.indd 3 3/8/2009 10:05:31

ANAIS DOS ENCONTROS DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO

FUNPEC-Editora

Editor Chefe
Prof. Dr. Francisco A. Moura Duarte

Editor Associado
Prof. Dr. David De Jong

Coordenador de Produção Gráfica e Diagramação
Edmundo Cruz Canado

Capa
Ana Carla Vannucchi

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão
Preto, volume 1 / Marcos Câmara de Castro, Rubens
Russomano Ricciardi , organizadores . --
Ribeirão Preto, SP : FUNPEC Editora, 2009.

Vários colaboradores.
Bibliografia.

1. Musicologia - Anais I. Castro, Marcos
Câmara. II. Ricciardi, Rubens Russomano.

ISBN 978-85-7747-039-6

09-07211 CDD-780.06

Índices para catálogo sistemático
1. Musicologia : Anais 780.06

Todos os direitos reservados à
Fundação de Pesquisas Científicas de Ribeirão Preto

A revisão final é de responsabilidade do autor.

Proibida a reprodução dos textos originais, mesmo parcial e
por qualquer processo, sem autorização da editora.

FUNPEC-Editora
Av. Presidente Vargas, 2627 - 2º andar – Itamarati
14020-260 Ribeirão Preto, SP
Tel.: (16) 3620-1251 · Fax: (16) 3621-1991
http://www.funpecrp.com.br/loja/ - funpecrp@uol.com.br

Iniciais_Musica.indd 4 3/8/2009 10:05:31

SUMÁRIO

Introdução vii

ANAIS DO I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA (2003) **1**

Fernando Corvisier (USP/Ribeirão Preto) –
Aspectos da Linguagem Pianística de Almeida Prado 3

Rubens Russomano Ricciardi (USP/Ribeirão Preto) –
Dos Universos Musicais 14

Rodolfo Coelho de Souza (USP/Ribeirão Preto) –
Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica? 48

Antenor Ferreira Corrêa (USP) –
O arbitrário, o cultural e o natural na estruturação da linguagem musical 59

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá) –
O teatro musical: um outro gesto musical na obra de Gilberto Mendes 70

Diósnio Machado Neto (USP/Ribeirão Preto) –
A Semana de 22 através de uma viagem pelo interior de São Paulo 78

Mário Videira (USP) –
Linguagem além da linguagem: notas sobre a autonomia da música instrumental 99

Paulo César de Amorim Chagas
(Universidade da Califórnia, campus Riverside) —
Linguagem e formas de vida: Wittgenstein e a compreensão musical 116

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
(Universidade Anhembi Morumbi) —
A linguagem da canção: relações entre as estruturas sonoras de ordem verbal e musical na "Cantiga de Santa Maria" nº 100 127

Iniciais_Musica.indd 5 3/8/2009 10:05:31

Rudolf Schallenmüller (IEBA) –
Réquiem para o "11 de setembro"?
Criação musical sob condições de tempo real 139

Anais do II Encontro de Musicologia (2005) **143**

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá) –
Festival Música Nova: os sons de um laboratório musical.
O Sentido – Pomo – em Gilberto Mendes como projeção do
Festival Música Nova 145

Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) —
O sincretismo em música: um estudo de caso 158

Márcia de Oliveira Goulart (UNESP) –
Histórico dos eventos científicos brasileiros na
área de música no século XX 169

Rodolfo Coelho de Souza (USP/Ribeirão Preto) –
A concepção progressista das canções em
língua estrangeira de Nepomuceno 177

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA) –
Ópera no norte do Brasil no fim do século XIX 178

Susana Cecília Igayara (USP) –
"Missa de Réquiem" (1925) de Henrique Oswald:
a divulgação da obra, o problema estrutural e os
andamentos da música sacra. 188

Rudolf Schallenmüller (IEBA) –
Depoimento iconográfico realista, propaganda racista ou visão esotérica? Aspectos da adequação de conceitos histórico-sociológicos na abordagem de interfaces étnicas: o pintor Albert Eckhout
no nordeste brasileiro 209

Marcos Câmara de Castro (USP/Ribeirão Preto) –
Fructuoso Vianna, orquestrador do piano 215

Modesto Flávio Fonseca
(Centro de Documentação Musical de Viçosa/MG) –
Uma antífona para a cerimônia do lava-pés 225

Abstracts/Keywords 248

Iniciais_Musica.indd 6 3/8/2009 10:05:31

INTRODUÇÃO

É com grata satisfação e muita honra que organizamos agora os *Anais* dos dois primeiros Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto, abordando respectivamente os temas *Linguagem & linguagens* (2003) e *Interfaces luso-afro-brasileiras* (2005). No momento em que o Curso de Música de Ribeirão Preto pela ECA-USP completa já sete anos de atividades acadêmicas, inauguramos sua plena inserção como novo centro de investigação em música no Brasil. Assim, com a publicação deste livro, confirmamos nossa vocação primordialmente musicológica em perfeita sintonia com a forte tradição em pesquisa científica do Campus da USP de Ribeirão Preto.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi
(Organizadores)

Iniciais_Musica.indd 7 3/8/2009 10:05:31

ANAIS DO I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA (2003)
ao Prof. Braz José de Araújo, *in memoriam*.

Linguagem e Linguagens da Música

O tema "Linguagem Musical — Linguagens da Música, sob perspectivas da composição, pesquisa, interpretação ou educação musical" teve como objetivo desenvolver uma discussão em torno do conceito de linguagem na música, em sua historicidade e contemporaneidade, abrangendo tanto questões estéticas como poéticas. O tema contempla também reflexões sobre a questão da formação da linguagem através dos processos criativos de composição musical.

Miolo_Musica.indd 1 3/8/2009 10:09:22

Miolo_Musica.indd 2 3/8/2009 10:09:22

Fernando Corvisier (USP/Ribeirão Preto)

Aspectos da Linguagem Pianística de Almeida Prado

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar uma abordagem eclética da evolução da linguagem pianística do compositor Almeida Prado. Exímio pianista, Almeida Prado encontrou no piano o instrumento ideal para exprimir suas idéias. Sendo assim, a obra pianística ocupa um lugar de destaque no repertório brasileiro para piano. O artigo analisa a evolução da linguagem pianística através das suas diversas fases composicionais. Esta linguagem revela uma inesgotável capacidade em explorar novas possibilidades sonoras do instrumento tais como a ressonância e a combinação de novas possibilidades de timbre.

***Palavras-chave**: Práticas interpretativas, Almeida Prado, música brasileira para piano.*

Miolo_Musica.indd 3 3/8/2009 10:09:22

Introdução

O compositor José Antônio de Almeida Prado é, sem sombra de dúvidas, um dos maiores compositores brasileiros da atualidade. Suas composições têm sido aclamadas pela crítica e estão sempre presentes no repertório dos grandes intérpretes brasileiros. Na vasta produção musical do compositor notamos as influências recebidas dos mestres Camargo Guarnieri, Olivier Messiaen e Nádia Boulanger, e de compositores como Gilberto Mendes, Villa-Lobos e Gyorgy Ligeti, dentre outros. Apesar desta multiplicidade de influências, Almeida Prado revela uma linguagem musical própria, que denota uma imensa criatividade e um completo domínio do *métier*.

Exímio pianista, Almeida Prado encontrou no piano o instrumento ideal para exprimir suas idéias. Sendo assim, a obra pianística ocupa um lugar de destaque na produção artística do compositor. A escrita pianística revela ora traços lisztianos, onde a virtuosidade explora todos os recursos e possibilidades sonoras do instrumento, ora traços de Villa-Lobos no tratamento percussivo e na complexidade rítmica. Uma das principais características da sua música para piano é o uso da ressonância através da exploração dos harmônicos superiores e inferiores, processo composicional que se solidifica a partir da obra Cartas Celestes I, composta em 1974, dando início ao uso do transtonalismo na sua linguagem harmônica.

Em relação a seu estilo composicional, Almeida Prado divide suas obras para piano em sete fases ou períodos distintos:

1960-1965 - anos de aprendizado; influência da estética nacionalista. de Camargo Guarnieri
1965-1969 - aulas particulares com Gilberto Mendes; exploração do serialismo.
1969-1973 - influências de Messiaen, Ligeti, Penderecki e Stockhausen.
1973-1983 - consolidação de sua linguagem composicional; períodos astronômico e ecológico; exploração de novas sonoridades; transtonalidade.
1983-1993 - pós-modernismo; pluralismo e ecletismo; colagens e citações como meios de expressão musical.
1994 em diante - síntese; período tonal livre.

Primeiras Obras Pianísticas – Influência da Escola Nacionalista

As primeiras obras para piano revelam a influência da estética nacionalista de Camargo Guarnieri. Segundo Almeida Prado, durante estes anos de aprendizado ele formou uma base técnica sólida que o tornou apto a dominar as comple-

Miolo_Musica.indd 4 3/8/2009 10:09:22

xidades do contraponto e da harmonia. Muitas peças desse período são em forma de Tema e Variações. Os ensinamentos de Guarnieri baseavam-se no princípio de que este gênero era mais adequado ao desenvolvimento de um jovem compositor. Assim, as peças mais representativas desse período são as VIII Variações sobre um Tema Nordestino: "Onde vais Helena?" (1960), XIV Variações para Piano sobre um Tema Afro-Brasileiro: "Xangô" (1961) e VIII Variações sobre um Tema do Rio Grande do Norte "Aeroplano Jahú" (1963).

As Variações Xangô são um rico compêndio de técnicas composicionais adotadas por Guarnieri. Este tema é uma canção ritual africana recolhida por Mário de Andrade em rituais de macumba no Rio de Janeiro. Prado usa apenas a primeira metade do tema assim como o fez Villa-Lobos na sua composição "Xangô" para coro misto. Nestas variações observa-se a predominância da escrita polifônica, o extenso uso de modalidade e rítmos típicos brasileiros, denotando a essência do legado de Guarnieri. Embora a influência de Guarnieri seja notável nas Variações Xangô, a obra já demonstra algumas características latentes do estilo posterior de Almeida Prado. Por exemplo, na última variação a busca da ressonância é um traço distinto das obras para piano de períodos posteriores.

Exemplo 1- Almeida Prado – Variações sobre o tema "Xangô" (variação XIV)

Novos Rumos - Primeiro Caderno de Momentos

Nos anos seguintes, Almeida Prado buscou uma nova linguagem estética, livre da influência nacionalista. As aulas particulares com Gilberto Mendes abriram novos horizontes e representaram um novo passo no desenvolvimento de sua carreira como compositor. Como resultado, Prado compôs em 1965 seu primeiro caderno de *Momentos* e a primeira sonata para piano. O primeiro caderno de Momentos (cuja

Miolo_Musica.indd 5 3/8/2009 10:09:23

coleção compreende nove cadernos compostos entre 1965 e 1983) foi composto entre janeiro e março de 1965. De acordo com o compositor, o termo "momento" foi inspirado nos Momentos Musicais de Schubert: "minha idéia foi compor pequenas peças como Schubert em suas miniaturas musicais." Por outro lado, estas peças associam-se mais diretamente aos *Momente* de Stockhausen compostos em 1963 para soprano solo, coro, dois órgãos elétricos, metais e percussão. O conceito de "forma momento" foi primeiramente articulado por Stockhausen em um artigo intitulado *Momentform*, no qual ele expõe suas idéias estéticas: "Cada momento presente conta, assim como momento algum; um dado momento não é visto apenas como conseqüência do anterior e o prelúdio do próximo momento, mas como algo individual, independente e centrado em sí mesmo, capaz de existir por conta própria".[1]

Consequentemente, os Momentos de Almeida Prado adotam o princípio da "forma momento" defendida por Stockhausen. Os cadernos de momentos representam uma fonte inesgotável de idéias. De acordo com o compositor: "os momentos são esboços, estudos e experimentos com técnicas composicionais diversas, as quais podem ser usadas mais tarde em obras maiores como uma sonata para piano ou mesmo uma sinfonia." Nestas peças o rítmo, a harmonia, e o tempo são manipulados de maneira não-linear, cuja forma não pede desenvolvimento, abordando a descontinuidade e múltiplas temporalidades.

No primeiro Momento Almeida Prado mergulha em uma nova linguagem musical. A linha contínua do extenso arpejo da mão direita gravitando ao redor do pólo Fá, faz surgir uma atmosfera minimalista não explorada anteriormente pelo compositor. Ademais, a conjugação de modalidade com estruturas de harmonia quartal também representa uma nova tendência na linguagem harmônica de Prado.

Exemplo 2 - Almeida Prado – Momento no.1 para piano

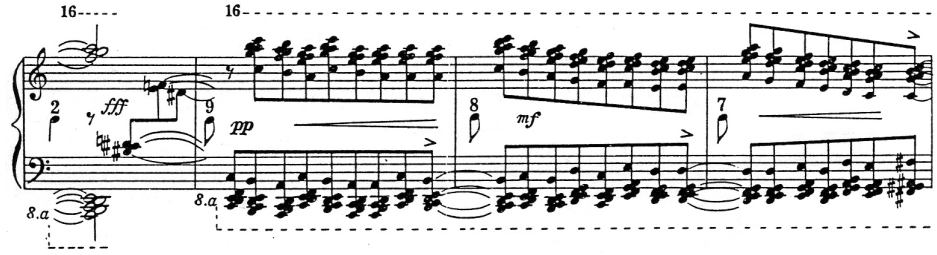
[1] Jonathan Kramer, "Moment Form in Twentieth-Century Music" in *Musical Quarterly* (1996),179.

Miolo_Musica.indd 6 3/8/2009 10:09:23

Influências da Escola de Darmstadt - Segundo Caderno de Momentos

As obras mais importantes e representativas do período em que Prado se aperfeiçoava em Paris e Darmstadt são o segundo caderno de momentos, a segunda sonata para piano e *Ad Laudes Matutinas*.

O segundo caderno de momentos reflete a experiência musical vivida por Almeida Prado na Escola de Darmstadt, onde ele teve a oportunidade de conhecer a elite da vanguarda musical européia. A maturidade musical deste segundo caderno é verificada primeiramente por suas idéias originais combinadas com novos efeitos tímbricos e inusitadas figurações rítmicas. O terceiro momento, por exemplo, é um estudo bem imaginativo de clusters diatônicos e cromáticos em diferentes registros do teclado. O sexto momento lembra a linguagem pianística do *Klavierstücke* no. 10 de Stockhausen, quanto ao uso de dinâmicas contrastantes e técnicas de avant-garde. Esta peça também compartilha certas semelhanças com a segunda sonata para piano em termos de manipulação do timbre e na transcendência virtuosística.



Exemplo 3 - Almeida Prado - Momento no. 3

A obra *Ad Laudes Matutinas*, composta em 1972, em Paris, foi inspirada na Liturgia Beneditina. Nesta peça, Prado tenta imitar o efeito da reverberação sonora produzida pelo canto dos monges dentro da acústica ressonante de uma igreja. Ainda encontramos a influência a Messiaen no uso da serialização da dinâmica e do ritmo.

Miolo_Musica.indd 7 3/8/2009 10:09:23

Exemplo 4. - Almeida Prado – Cartas Celestes

Períodos Astronômico e Ecológico

A busca contínua de novas sonoridades inspirada pelas possibilidades de ressonância do piano resulta na sua obra mais original, intitulada Cartas Celestes, composta em 1974. Esta obra baseia-se no livro Atlas Celeste do astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. Foi composta originalmente para acompanhar uma apresentação multimídia no planetário de São Paulo. Cartas Celestes é uma jornada descritiva do céu brasileiro durante os meses de agosto a setembro. Nesta obra o compositor cria um mapa celeste musical, imagina a música das galáxias, a Via-Láctea, as constelações, nebulosas, meteoros e cometas. Esta obra é dividida em três movimentos:

I. Pórtico do Crepúsculo
II. Via-Láctea
III. Pórtico da Aurora

Almeida Prado considera esta peça o ponto de partida para a descoberta e adoção de novas técnicas composicionais. O compositor afirma que "Cartas Celestes exploram um novo processo de articulação tonal aberto a todas as aquisições do processo contemporâneo de composição como a serialização de rítmos e melodias, o uso de clusters, e a acumulação de diferentes rítmos e melodias justapostos." Prado denominou este novo sistema harmônico de transtonalida-

Miolo_Musica.indd 8 3/8/2009 10:09:24

de. Prado explica que transtonalidade é "a utilização de elementos tonais fora do contexto da estrutura tonal. O acorde tonal é liberado de sua função tonal, tornando-se tão independente quanto um acorde atonal."

O vocabulário harmônico da obra é baseado em vinte e quatro acordes, cada um representado por uma letra do alfabeto grego. Esses acordes são agrupados em estruturas de clusters escritas em diferentes registros do teclado. Esses clusters são usados como meios de explorar a ressonância do piano. Esta é com certeza uma das obras mais importantes e representativas do vasto repertório pianístico de Almeida Prado. Cartas Celestes tornaram-se uma obra monumental, quase uma macro sonata, após a aparição dos cinco volumes seguintes compostos entre 1981 e 1982.

Outra obra importante no repertório pianístico de Almeida Prado é a obra Rios. Composta em 1976, foi encomendada pelo grande pianista Antônio Barbosa. Esta composição foi inspirada pela lenda do Iamulumulú dos índios do Xingú. Prado descreve a gênesis de Rios no prefácio da partitura: "Quando li o livro sobre os mitos dos índios do Xingú dos irmãos Vilas Boas, fiquei fascinado, sobretudo, pela magia telúrica contida no texto. O mito do Iamulumulú, da formação dos rios, me deu inúmeras idéias e emoções que resolví então transformar em música".

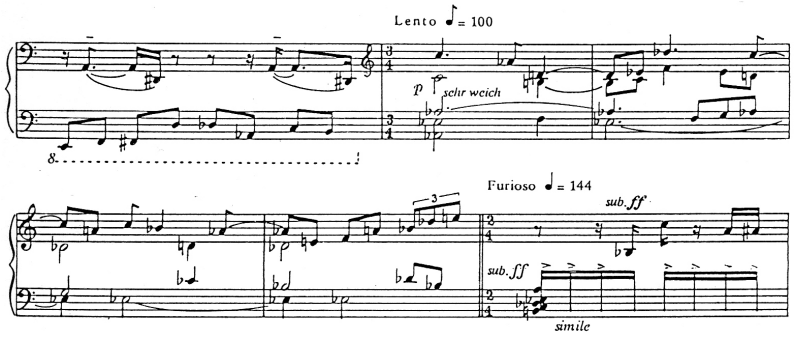
Rios está dividida em três partes: I - As águas de Canutsipém; II - Jakuí-Katú, Mearatsim, Ivat, Jakuiaep, os espíritos que habitam o fundo das águas; III - A descida das águas e a formação dos rios Ronuro, Maritsauá e Paranajuva.

As variadas atmosferas usadas para captar a essência da mitologia Iamulumulú resultou numa obra grandiosa. As qualidades essenciais desta obra relembram o efeito ressonante das Cartas Celestes aliado à interação ímpar entre ritmo e timbre.

Pós-Modernismo

O sétimo caderno de momentos, composto em 1983, tem seus moldes na estética pós-moderna. Nestas peças o uso de citações e colagens musicais reflete um espírito mais eclético no qual segundo Prado "materiais não-relacionados entre sí são colados sobre uma superfície, formando uma única composição." De acordo com o compositor, em uma citação as idéias musicais "são transformadas da mesma maneira que Picasso distorceu 'As Meninas' de Velásquez." Prado emprega esta técnica no terceiro momento deste caderno, usando um fragmento de Tristão e Isolda de Wagner que aparece como citação no discurso musical. Este tema é então submetido a uma série de transformações permeadas por ostinatos minimalistas.

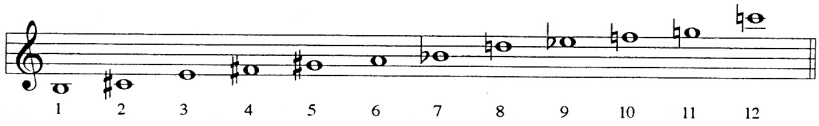
Miolo_Musica.indd 9 3/8/2009 10:09:24



Exemplo 5 - Almeida Prado – Momento 40 (sétimo caderno)

Le Rosaire de Medjugorjie — Icône Sonore pour Piano é uma das obras mais representativas dentre aquelas de inspiração religiosa. É uma obra de programa cuja composição foi motivada pelas aparições de Nossa Senhora na cidade de Medjugorjie, na antiga Iugoslávia. Esta obra narra a vida de Cristo como é apresentada na oração do Santo Rosário: I. Mystères Joyeux; II. Mystères Douloureux; III. Mystères Glorieux.

O Rosário pertence à fase composicional pós-modernista de Almeida Prado, na qual ele combina linguagens musicais contrastantes tais como tonalismo, serialismo, pandiatonicismo e modalismo. A obra é baseada numa série de doze sons que Prado denomina modo serial de Medjugorjie:



Exemplo 6 - modo serial de Medjugorjie

A partir desta série de doze sons, o compositor constrói uma série de acordes pentatônicos que permeiam o vocabulário harmônico de toda a obra.

Exemplo 7 - Almeida Prado – Le Rosaire de Medjugorjie (acordes pentatônicos)

Miolo_Musica.indd 10 3/8/2009 10:09:24

Embora Almeida Prado use esta série de doze sons, ele não segue a técnica serialista de forma rigorosa uma vez que a ordem dos sons é totalmente livre. Na verdade, o compositor também usa certos centros tonais para realçar os temas principais e passagens de um significado religioso especial: o tom de Mi Maior simboliza alegria; a tríade de Fá Maior representa a Santíssima Trindade, Eternidade e as Beatitudes; o tom de Mi bemol simboliza a luz.

Nesta peça Prado explora todas as potencialidades sonoras do instrumento. Através de texturas contrastantes de extrema densidade ou transparência, Prado transforma o piano em um órgão majestoso capaz de sustentar sonoridades ressonantes.

As Sonatas para piano

Dentre as principais composições para piano, as dez sonatas representam um marco importante. Compostas no período de 1965 à 1996, pertencem a fases composicionais distintas e servem como uma importante referência para a compreensão da evolução estética do compositor. Na primeira sonata Almeida Prado desvincula-se pouco a pouco da estética nacionalista guarnieriana adotando uma postura mais universalista explorando novos recursos tímbricos e composicionais; o pontilhismo e a contínua fragmentação da textura na fuga do último movimento são exemplos marcantes da utilização do serialismo pós-Webern.

Exemplo 8- Almeida Prado - Sonata no.1, terceiro movimento - Fuga

Miolo_Musica.indd 11 3/8/2009 10:09:25

A segunda sonata, composta em 1969, é fruto das experiências vivenciadas em Darmstadt demonstrando uma afinidade com a linguagem musical de Stockhausen e Ligeti. Obra de dificuldades transcendentais, Prado explora nesta sonata técnicas de avant-garde, tais como o uso de cordas abafadas pela palma da mão, dando início a experimentos tímbricos inusitados, até então pouco explorados em sua obra.

Exemplo 9- Almeida Prado - Sonata no.2

A terceira e a quarta sonatas, compostas quinze anos mais tarde (1984), são obras de maturidade. Nelas evidencia-se a influência da linguagem transtonal de Cartas Celestes . O espírito pós-moderno já se encontra presente na quarta sonata, onde a suíte barroca assume as feições da forma sonata.

O próximo grupo de sonatas, quinta, sexta e sétima, compostas entre 1985 e 1989, são obras de cunho programático deixando transparecer a influência do sincretismo afro-brasileiro e a temática religiosa, que estão sempre presentes em suas obras.As últimas sonatas, oitava, nona e décima, compostas respectivamente em 1989, 1992 e 1996, estão inseridas na fase pós-moderna do compositor caracterizando-se pelo ecletismo de idéias, economia de material temático e um nostálgico lirismo.

Embora a música para piano de Almeida Prado exija uma técnica virtuosística para a execução das dificuldades que apresenta, sua escrita é notavelmente pianística. Observa-se que Almeida Prado não pede nada ao intérprete que ele mesmo não fosse capaz de executar ao piano. Assim como em Messiaen e Villa-Lobos, as contribuições de Prado para a técnica pianística são inseparáveis da questão musical. Sem dúvida, sua música é uma importante e enriquecedora contribuição para o repertório contemporâneo pianístico brasileiro.

Miolo_Musica.indd 12 3/8/2009 10:09:25

Referências Bibliográficas

CORVISIER, Fernando. *The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The Development of his Compositional Style.* Tese de Doutorado, Universidade de Houston, 2000

GANDELMAN, Saloméa. 36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950-1988). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.

FERNANDO CORVISIER desde que venceu o prestigioso IV Prêmio Eldorado de Música, em 1988, em São Paulo, vem se projetando constantemente no cenário musical brasileiro. No Brasil, Corvisier deve sua formação artística a mestres como Dyla Josetti, Ecléa Ribeiro, Homero de Magalhães e Antônio Guedes Barbosa. No exterior estudou na Ecole Normale de Musique Alfred Cortot, em Paris, sob a orientação de Edson Elias e Germaine Mounier. Em 1987, obteve o Master Degree in Piano Performance no New England Conservatory, em Boston. Em 1989, gravou em Los Angeles com o pianista João Carlos Martins, a primeira versão para dois pianos das Quatro Estações de Vivaldi, transcritas por Almeida Prado, obtendo grande aceitação por parte do público e da crítica especializada. Fernando Corvisier recebeu o título Doctor of Musical Arts, pela Universidade de Houston, sendo orientado por pianistas de renome internacional como Abbey Simon, Horacio Gutierrez, e Ruth Tomfohrde. De 2000 a 2001 foi professor do Departamento de pós-graduação da UNI-RIO. Desde maio de 2002, é professor de piano e atualmente é o coordenador do Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA/USP.

Miolo_Musica.indd 13 3/8/2009 10:09:25

Rubens Russomano Ricciardi (USP/Ribeirão Preto)

Dos Universos Musicais

Resumo

Apresenta-se o conceito de *universo musical* tendo em vista o abismo que separa as atividades sob uma mesma denominação "música", justamente para que estejamos cientes das diferenças entre os três universos musicais contemporâneos: I) (*proto*)*música,* II) *música folclórica e popular* e III) *música mediana.* A discussão em torno dos universos musicais é necessariamente anterior à questão da linguagem musical – ainda mais se esta é erroneamente entendida como unidade temática. Em especial, faz-se necessária uma crítica à condição majoritariamente precária da escuta musical em nossos tempos de ditadura dos padrões medianos da *Indústria Cultural*: "ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes" (Heráclito). Assim, procura-se valorizar a importância da escuta do ser humano presente com a proposição de critérios para uma concepção de música enquanto arte: "só ouvimos de fato quando somos todos ouvidos" (Heidegger), quando estamos "ouvindo ao λόγος" (Heráclito).

Palavras-chave: *Linguagem musical; Universos musicais; (Proto)música; Música popular e folclórica; Música mediana*

Miolo_Musica.indd 14 3/8/2009 10:09:25

A música enquanto linguagem

Não se preocupe se alguns dizem que falamos difícil.
Eles poderiam ter sido encorajados a pensar fácil demais pela revelação *da mídia, previsível por definição.*
Que aprendam a pensar difícil, pois nem o mistério, nem a evidência são fáceis.
Umberto Eco

1. A arte, em sua essência indissociável, como origem, da obra de arte e do próprio artista (ver HEIDEGGER, 1960, pp. 7-8), desdobra-se como linguagem entendida na manifestação criativa e diferenciada da condição humana. Além da poesia e literatura — literalmente as artes de linguagem — sempre abordamos a questão da linguagem em relação à música, assim como em relação às demais artes, através de uma metáfora. A metáfora já se faz presente. Na arte sempre se manifesta a linguagem. E podemos pensar também a música, como linguagem, tal qual a poesia? Sim. Segundo Heidegger, a linguagem não é apenas e nem em primeira linha uma expressão sonora (palavra falada) ou escrita (palavra impressa) daquilo que deve ser comunicado. A linguagem promove aquilo que se pretende difundir não apenas com palavras e frases. No entanto, a linguagem, assim como a arte, é sempre essencialmente poesia — e a essência da poesia está presente em todas as artes. Por sua vez, a essência da poesia é fundar a verdade (ver *op. cit.* pp. 75-77). Citando Hölderlin, quando pensamos a *grande arte* — aquela posta em obra de verdade: "o que permanece, porém, inauguram os poetas" (*apud* HEIDEGGER, 2003, p. 132). Em outras palavras, a arte é também história em seu sentido mais essencial, pois a arte funda a história (ver HEIDEGGER, 1960, p. 80). Heidegger, tendo em vista suas análises sobre a arte, refere-se exclusivamente à "grande arte" (*op. cit.* p. 35). Mesmo que Heidegger jamais tenha definido esta expressão, podemos entendê-la através das *obras primas* dos grandes artistas (portanto, não pensamos aqui em outros significados de arte, como *artes liberais* ou *mecânicas*, entre outras capacidades humanas). Independente de críticas à genialidade romantizada do artista, ainda não se pode excluir do tema *arte* nomes, entre tantos outros, como Dante, Da Vinci, Shakespeare, Bach, Mozart, Goethe, Van Gogh, Picasso, Stravinsky, Brecht, Villa-Lobos ou Oscar Niemayer, pois são não só grandes artistas como também fundadores da história.

A αλήθεια nas linguagens artísticas

2. Um dos problemas centrais das linguagens artísticas é a manifestação singular da verdade, pois "a beleza é uma maneira pela qual a verdade se des-

Miolo_Musica.indd 15 3/8/2009 10:09:25

dobra ao desvelar-se" (*op. cit.* p. 55). Heidegger – que critica a demarcação metafísica tardia entre *verdade* (pertencente à lógica) e *beleza* (pertencente à estética) (*op. cit.* p. 31) – retoma o conceito de verdade como desvelamento — αλήθεια — que remonta à Grécia arcaica, período anterior à sua tradução latina (*veritas*) e interpretação, que, segundo o filósofo alemão, foram inadequadas no contexto da essência da verdade em meio às culturas ocidentais, em cuja filosofia permaneceu impensado. Αλήθεια (enunciado, esclarecimento, memória) se encontra em oposição a λήθη (silêncio, obscuridade, esquecimento). Assim, a αλήθεια (esta verdade desvelada enquanto acontecimento da verdade) não se opõe à "mentira", tal como em sua tradução latina tardia. Nem muito menos há uma oposição entre o verdadeiro e o falso. Trata-se antes de uma oposição entre o revelado e o oculto. O prefixo "α" indica aqui uma negação, portanto, αλήθεια indica "lembrança", expressa por um "não-esquecimento" — ainda mais em nossos tempos, em que quase sempre esquecemos que esquecemos. A αλήθεια está também diretamente relacionada ao λόγος enquanto revelação da linguagem: "o que o λόγος diz, αληθέα, [é] o desvelado" (ver HEIDEGGER, 2006, p. 35; 2001, pp. 183-203 sobre λόγος e pp. 227-249 sobre αλήθεια; e ainda também DETIENNE, 1988, pp. 21-23). Mas a tradução de αλήθεια por *veritas* culminou com o conceito de *verdade* não só enquanto certeza cartesiana, mas também relacionado à incapacidade crítico-reflexiva de alguns setores das ciências modernas em meio à condição redutiva de um determinismo tecnológico. Assim, para Heidegger, a verdade (na dimensão primordial da αλήθεια), que encontramos muito mais na grande arte do que nas ciências, ou seja, um acontecimento da verdade, significa tirar o véu, desvelando-se e revelando-se o ente e a verdade do ser, verdade esta que entendeu como *ex-sistência*, o estar postado na clareira do ser, iluminando-o. A *ex-sistência* nomeia a determinação daquilo que o homem é no destino da verdade, diferenciando-se assim da *existência*, a redutiva realidade efetiva do tempo linear – quando a questão do ser é esquecida (ver HEIDEGGER, 1960, pp. 48-49 e também o próprio HEIDEGGER, 1987, p. 44-48). Através da αλήθεια, Heidegger questiona também a concepção da linguagem entendida como mera estrutura em meio às tradições metafísicas. Para o filósofo alemão, a constituição de uma linguagem artística pressupõe sempre já uma interação existencial, a partir da essência histórico-ontológica na relação direta da verdade desvelada do ser com o homem:

> A única coisa que o pensar que, pela primeira vez procura expressar-se em *Ser e Tempo,* gostaria de alcançar, é algo simples. Como tal o ser permanece

Miolo_Musica.indd 16 3/8/2009 10:09:25

misteriosamente na singela proximidade de um imperador que não se impõe à força. Esta proximidade desdobra o seu ser como a própria linguagem. Mas a linguagem não é apenas linguagem, no sentido em que a concebemos, quando muito, como a unidade de fonema (grafema), melodia e ritmo e significação (sentido). Pensamos fonema e grafema como o corpo da palavra; melodia e ritmo como a alma e o que possui significação adequada, como o espírito da linguagem. Pensamos comumente a linguagem a partir da correspondência à essência do homem, na medida em que esta é representada como *animal rationale,* isto é, como unidade de corpo-alma-espírito. Todavia, assim como na *humanitas* do *homo animalis* a ex-sistência permanece oculta, e, através dela, a relação da verdade do ser com o homem, assim encobre a interpretação metafísico-animal da linguagem a sua essência ontológica historial. De acordo com esta essência, a linguagem é a casa do ser manifestada e apropriada pelo ser e por ele disposta (*op. cit.* p.55).

Temos assim a αλήθεια na constituição da linguagem artística, reconhecendo-se como *ex-sistência*, a linguagem como morada do ser, que por sua condição histórico-ontológica trata de questões filosóficas profundas, num nível reflexivo que vai além de qualquer jogo semântico-sintático, o que afasta as análises de Heidegger não só do positivismo como também em grande parte da semiótica. Por outro lado, este mesmo sentido da αλήθεια aproxima Heidegger da poética de Brecht. Tal como Heidegger, Brecht cuida do problema da verdade desvelada na arte. Brecht apontou ainda cinco dificuldades em escrever a verdade:

> Ele [o artista] precisa ter a coragem de escrever a verdade, embora ela esteja sendo reprimida em toda parte; a inteligência de reconhecê-la, embora ela esteja sendo ocultada em toda parte; a arte em sua utilização como uma arma; o julgamento na escolha daqueles em cujas mãos ela se tornará eficaz; a astúcia de viabilizar sua disseminação entre eles (BRECHT, 1966, p. 265).

Diferenciando linguagens e profissões através do conceito de *universo musical*

3. Uma vez lembrada a importância da αλήθεια na linguagem artística — algo que todas as artes, a partir da poesia, manifestam em comum — vamos adentrar nas especificidades das linguagens musicais. Há problemas de linguagem nas artes que são intransponíveis, ou seja, dizem respeito particularmente a cada ofício artístico. No caso da complexidade das mais diversas questões – todas elas hoje colocadas sob um único e mesmo rótulo de *mú-*

Miolo_Musica.indd 17 3/8/2009 10:09:25

sica — entendemos como necessária uma introdução prévia do conceito de *universo musical* talvez mesmo como um novo paradigma estético. Sem indicarmos antes e diferenciadamente as questões de cada universo musical, as discussões em torno das linguagens musicais podem ser prejudicadas, permanecendo mesmo restritas a uma condição generalista ou superficial. Se não houver uma perspectiva crítica, bem como uma abordagem mais profunda, através de análises que possam contemplar as particularidades de cada universo musical, a questão da αλήθεια na música estará totalmente fora de questão em meio a este amontoado de fenômenos do nosso cotidiano – muitos deles em suas condições as mais precárias como linguagem.

4. Mesmo em meio à literatura histórico-musicológica ainda não foi superada a confusão causada não raramente quando permanecemos restritos a conceitos como *escola, estilo*, *gênero* e *forma*. Pareyson procura resolver a dimensão destes conceitos em meio aos problemas da estética de um modo geral (ver PAREYSON, 2001, p.141-147). Na música, seguindo o raciocínio de Pareyson, entendemos por *escola* alguns grupos de artistas, como por exemplo, Haydn, Mozart e Beethoven, chamada *Escola de Haydn*, que se confunde com o *estilo clássico*. Outro exemplo: *expressionismo musical germânico*, estilo que se confunde com a *Escola de Schönberg*, formada por ele e seus alunos Webern, Berg e Eisler. Um exemplo agora brasileiro: Camargo Guarnieri e seu *neofolclorismo*, seguido por tantos alunos (como Osvaldo Lacerda, por exemplo). E um *estilo* é às vezes maior que uma escola. Basta lembrarmos do que hoje entendemos por *estilo barroco* na música, abrangendo várias gerações de compositores de diversos países ao longo dos séculos XVII e XVIII. E se ao conceito de *escola* geralmente associamos nomes de artistas, ao *estilo* associamos características gerais pelas quais reconhecemos as poéticas musicais de determinada escola ou geração de compositores. Mas vice-versa. Já o *gênero*, que se confunde muitas vezes com a *forma*, diz respeito às características específicas de determinado tipo de composição musical, muitas vezes comum a escolas e estilos diversos. A *sinfonia*, por exemplo, é um gênero que se define como composição para orquestra geralmente de maior fôlego e está presente tanto no *estilo clássico* como no *romantismo musical* – para não citarmos seus desdobramentos também no século XX. O mesmo se pode afirmar de um *quarteto de cordas,* por exemplo, gênero utilizado tanto por Haydn como por Ligeti. A *fuga* é um gênero, como outro exemplo, mas jamais uma forma definida *a priori*. E uma *forma* ternária simples, A-B-A' (que é forma mas não é gênero), pode estar presente na estrutura de uma composição musical nos mais variados estilos, escolas ou gêneros, na maior diversidade histórica ou geográfica possível. Ainda outros exemplos de forma na música: *forma sonata*

Miolo_Musica.indd 18 3/8/2009 10:09:25

clássica, *rondó*, *tema e variações* etc. Mas as perguntas cabem ainda em muitos casos: escola ou estilo, gênero ou forma? Ouçamos então as conclusões do próprio Pareyson sobre estes conceitos nas artes em geral:

> Em suma, escolas, estilos, gêneros, formas não têm nem vida, nem realidade, nem eficácia, senão os artistas individuais que lhes pertencem e nas obras singulares que os adotam; mas, justamente por isso, os artistas e as obras individuais neles se incluem como no seu âmbito natural, para o qual tencionam levar sua contribuição individual no próprio ato que deles recebem estímulo e relevância (*op. cit.* p.142-143).

Não obstante as concepções fecundas de Pareyson, consideramos em nossa hipótese de trabalho que conceitos como *escola, estilo, forma* e *gênero* ainda são insuficientes para resolver na música alguns dos problemas que envolvem os *universos musicais*. Análises e abordagens mais apropriadas devem contemplar antes de mais nada a diversidade das produções musicais em nossos dias. A expressão – *universo musical* – trata de fenômenos maiores e primordiais em relação não só à natureza da linguagem como também aos princípios do processo criativo e mesmo às características gerais das atividades enquanto profissão. O próprio modo de atuação enquanto *ofício* difere essencialmente entre os *universos musicais*. E os princípios básicos em meio à atividade musical se encontram já bem distantes entre os universos musicais – como jamais ocorreu antes na história da música. Assim, o abismo se tornou enorme.

5. Fora do caminho que passa previamente pelo reconhecimento dos universos musicais, estaremos possivelmente aquém de ouvir o que cada músico de fato possa oferecer. Antes disso, o artista individual (com sua possível contribuição) já foi há muito esmagado pela lógica de um sistema e seu monopólio excludente de qualquer diferença. Assim, quando acreditamos que estamos ouvindo a última novidade de um artista, na realidade estamos antes consumindo o resultado da última estratégia eficiente de *marketing* de um segmento qualquer da *Indústria Cultural.*
6. Assumimos aqui sem qualquer ressalva a esclarecedora perspectiva conceitual e as análises fecundas de Adorno, no capítulo *Kulturindustrie* (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, pp. 128-176), um dos mais significativos em toda literatura estético-filosófica do século XX. Lembramos ainda que *Indústria Cultural* é um dos conceitos centrais de toda a Escola de Frankfurt.
7. Não obstante as diferenças entre os *universos musicais,* o costume hoje em dia é que todos que trabalham com música recebam uma mesma designação geral. E se diz por aí simplesmente que são todos "músicos". No entanto,

Miolo_Musica.indd 19 3/8/2009 10:09:25

se observarmos atentamente, estes "músicos" não podem ser considerados sempre e indistintamente colegas de uma mesma profissão. Devemos reconhecer primeiramente algumas características diferenciadas em meio aos processos de construção das linguagens musicais.

8. No entanto, lembramos que há sempre dificuldades nos processos de classificação em filosofia, humanidades e artes. É tão problemática a exclusão de interfaces entre os universos musicais quanto delimitar rigorosamente suas fronteiras. Ainda pior se os universos musicais passam a ser compreendidos a partir de critérios inflexíveis de classificação em meio a metodologias positivistas. Não é disto que tratamos aqui. Mesmo porque, há relações incontornáveis de influência recíproca, assim como apropriação de materiais entre os universos musicais – a chamada "estilização", pelo menos em alguns casos, independente ou não de seu caráter oportunista. Mas os processos são tão dinâmicos que se torna inviável qualquer leitura estancada do conceito. Um universo musical, por exemplo, pode se modificar em sua essência, dando origem a outros universos. Pode também se exaurir, como se observa ao longo da história. Mesmo assim, uma epistemologia crítica ainda se faz necessária, pois justamente o ofício de músico não se configura hoje como um bloco monolítico. Mesmo em meio à dinâmica dos processos, tratemos das diferenças com maior atenção e cuidado.
9. Vamos visualizar agora alguns critérios para diferenciar a pluralidade nas manifestações e desdobramentos das linguagens musicais, tendo em vista justamente o reconhecimento dos universos musicais:
   a. Níveis crítico-reflexivos e de reconhecimento em meio às questões de linguagem: λόγος e αίσθησις (conceitos aqui que remontam a Heráclito). A palavra λόγος pertence ao vocabulário dos mais diversos idiomas, uma vez que as traduções possíveis (linguagem, discurso, sentido, razão, verbo) acabam lhe conferindo sempre um significado estreitamente determinado, restringindo-se assim as amplas dimensões originais deste importante conceito filosófico. E se pode traduzir αίσθησις por percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento ou compreensão. No entanto, tal como em λόγος, optamos do mesmo modo pela manutenção de sua forma original, pois αίσθησις também pertence ao vocabulário filosófico dos mais diversos idiomas — como será o caso ainda de várias outras palavras gregas citadas aqui. Sexto Empírico (*Contra os matemáticos,* VII, 126) aponta em Heráclito a importância da αίσθησις e do λόγος para o reconhecimento da verdade: "Heráclito, tendo considerado que o homem [é dotado] de dois elementos para o conhecimento da verdade, aisthésis e lógos, diz (...) que a aisthésis não é confiável, e adota [portan-

Miolo_Musica.indd 20 3/8/2009 10:09:25

to] o lógos como critério. A aisthésis, contudo, censura expressamente, dizendo: *para homens que têm almas bárbaras, olhos e ouvidos são más testemunhas*" (*apud* COSTA, 2002, p. 171).

b. Contexto estético-filosófico: δαίμον (as possibilidades ou níveis de escuta). Relações em meio ao processo de *produção-apresentação-recepção* (ήθος). Δαίμον é outro conceito importante em Heráclito que deve ser mantido em sua forma original sem uma tradução específica. "Vê-se que através das mais distintas épocas, a despeito do que venha ser o *daímon* propriamente dito, o termo manteve-se ladeado pelo fenômeno da escuta". Portanto, sua importância é vital para a estética musical, pois δαίμον é a "voz interior do homem, aquela que antes de tudo deve ser ouvida", enfim, "algo a ser ouvido" ou propriamente "aquilo que se ouve" (ver COSTA, 2002, p. 230). Segundo a interpretação de Heráclito por Alexandre Costa, "a escuta define o *éthos* humano, assim como o modo da escuta define como o homem se comporta dentro dos limites desse *éthos*" (*op. cit.* p. 231). Lembramos que ήθος (moradia, costume, caráter, modo de pensar) deu origem à ética, assim como αίσθησις à estética. Neste mesmo contexto, talvez haja até uma aproximação possível entre Heráclito e Wittgenstein. Em Heráclito ocorre a relação entre δαίμον (no sentido que nos interessa aqui da capacidade de percepção auditiva do homem) e ήθος, como em seu *Fragmento CXIX*, "ήθος ανθρώπου δαίμον", ou seja, "o *éthos* do homem: seu *daímon*" (*op. cit.* pp. 180-181). De modo similar, Wittgenstein se refere à unidade indissociável entre ética e estética: *"Ethik und Aesthetik sind Eins*" (WITTGENSTEIN, 1963, p. 112). Assim, nós somos aquilo que ouvimos e assimilamos – daí a importância daquilo que ouvimos e como ouvimos – processo este que se torna ainda mais decisivo e crucial no contexto musical.

c. Três diferentes possibilidades de suporte ou alicerce (*Unterbau*) – não excludentes, mas raramente complementares entre si: *escritura* (partitura e partes musicais-notação musical), *tradição oral* (geralmente em práticas culturais regionais) ou *fonograma* (incluindo-se todo e qualquer material áudio-visual: LP, CD, DVD etc.). São processos de apoio ou linguagens secundárias que viabilizam a *performance* das respectivas linguagens principais, em suas condições diversas de armazenamento, reprodução ou interpretação.

d. Níveis de singularidade (produto enquanto artigo produzido em série industrial, contexto cultural de tradições populares ou obra solitária de arte?)

e. A questão da exposição de um mundo.

f. Níveis de construção textural, tratamento dos materiais e parâmetros

Miolo_Musica.indd 21 3/8/2009 10:09:25

musicais. Diferenciação no contexto semântico-estrutural. Diversidades poéticas. Características específicas na unidade forma-conteúdo. Níveis de liberdade.

g. Gêneros, estilos ou formas musicais específicas e diferenciadas em cada universo.
h. Gestualidade (na criação e na interpretação).
i. Organização e estrutura das instituições gestoras. Locais de apresentação.
j. Acústica: amplificação preferencial ou não do som musical.
k. Formas de comercialização e difusão. Relações com a mídia.

Universos musicais na Idade Média

10. A teoria conceitual que está por traz dos *universos musicais* remonta pelo menos à expressão *musicæ genera* de Boécio, em sua obra *De institutione musicae*, escrita por volta do ano 500. Em Boécio, que é referência para toda Idade Média, temos já um processo classificatório, dividindo a música em "três gêneros": *musica mundana, musica humana* e *musica instrumentalis.*
11. Por *musica mundana* entendia-se a harmonia do macrocosmo e das esferas celestiais – no sentido de uma *música cósmica,* pois *mundus* (mundo, daí mundano, ou seja, do mundo) é uma tradução latina para o κόσμος, cuja tradução literal (cosmos) é corrente em português e que pode ser entendido tanto por mundo como por universo. E a *musica humana* seria complementar à *musica mundana*, tendo em vista o conjunto unitário da terra dos homens com o céu divino do mundo cósmico. Assim, a *musica humana* seria a harmonia nos homens (divisões, temperamentos, corpo, mente) ou a harmonia do microcosmo.
12. A *musica mundana* era ouvida tão-somente por aqueles dotados de poderes mágicos. Segundo o biógrafo Porfírio, só alguém como o próprio Pitágoras seria capaz de ouvir aquela *música cósmica*: "Pitágoras escuta a harmonia de todo o mundo, compreendida por ele como a totalidade da *harmonia das esferas* em meio ao movimento dos astros, que nós não podemos ouvir devido à condição minúscula de nossa natureza" (*Vida de Pitágoras,* nº 30). Assim, restava tão-somente a *musica instrumentalis* para ser ouvida pelos demais pobres mortais. Não é por menos, a *musica instrumentalis* – mesmo sendo a única existente de fato para ser ouvida — foi sempre a menos valorizada em meio às tradições platônicas. Mas neste terceiro *gênero* de Boécio – e o que não está dito por ele – temos a confirmação da arte da música sempre já resultante de uma plena interação entre pesquisa musical, composição musical e execução de instrumentos e/ou vozes humanas. Enfim,

Miolo_Musica.indd 22 3/8/2009 10:09:25

podemos compreender a *musica instrumentalis* de Boécio também em sua essência como a música teórico-prática — em suas relações indissociáveis entre observação e experimentação, análise e realização, estética e poética, ou seja, tendo em vista seu caráter tanto especulativo como operativo.

13. Portanto, se a *musica mundana* de Boécio é uma adaptação tardia da tradição pitagórico-platônica da *harmonia das esferas* — um mito envolto na criatividade literária de seus vários autores, com as contribuições não só da Escola de Pitágoras e do próprio Platão, mas ainda também dos romanos Cícero e Plínio, já a *musica instrumentalis,* por sua vez, remonta pelo menos aos tempos de Aristóxeno (precursor da musicologia moderna e principal discípulo de Aristóteles), quando a música se tornou definitivamente uma unidade indissociável entre composição, execução (práticas interpretativas) e teoria musical ou musicologia, em suas relações evidentemente articuladas. Assim, se a *musica mundana* é um assunto tratado não só por músicos (no contexto tardio da παιδεία[1]), mas em especial por filósofos e literatos, já a *musica instrumentalis* se restringe ao ofício de músicos profissionais ou àqueles que se dedicavam prioritariamente à música por vocação.
14. Durante a Idade Média Baixa, a *musica mundana* e a *musica humana* — como já dissemos, na velha unidade mítica do macro com o microcosmo ou do céu com a terra – vão se transformar em *musica theorica* (*theoretica*) ou *speculativa,* ensinada nas universidades entre as sete *artes liberales*, não só entre as ciências da linguagem ou *Trivium* (gramática, retórica e dialética), mas também, e em especial, em meio às ciências matemáticas ou *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). A proposta da estrutura pedagógica que envolve as *artes liberais* remonta a Platão. Sua divisão mais precisa já estava consolidada desde Cassiodoro, discípulo de Boécio. Com isso, verificamos também o quanto é antigo o estabelecimento da música como assunto acadêmico e mais tarde universitário, mesmo que num sentido inicialmente mítico ou meramente literário-filosófico, pois os assuntos propriamente musicais eram mais raros.
15. E num outro processo bem mais importante, a *musica instrumentalis* recebeu o novo nome de *musica practica* – agora sim, num sentido da disciplina musical propriamente dita. A música prática contempla uma ampla atividade que é tanto arte como ciência. Contudo, seu estudo e elaboração se dão em geral fora da universidade medieval. Ao contrário do que o nome possa sugerir,

[1] Em relação à παιδεία, trata-se da formação intelectual na Antiguidade grega, entendida pelos romanos como *humanitas.* Hoje pode ser traduzida também por cultura ou conhecimento geral, ou ainda instrução, disciplina, educação, lição. Mas como a παιδεία se refere também à infância e à juventude por se tratar de um processo educacional, deu origens a termos já distantes de seu significado original, como παιδεραστής (pederasta).

Miolo_Musica.indd 23 3/8/2009 10:09:25

devemos entender que este universo da *música prática* se torna inconcebível sem os pressupostos teóricos, pois engloba não só a execução (*performance*) e a composição musical (ofício ou *métier* do artista criador), como também os estudos teóricos (tanto analisando questões do *métier* poético enquanto forma de conhecimento como ainda envolvendo reflexões estético-filosóficas).

16. Pelo aqui citado conceito de *métier,* entendemos, por exemplo, o trabalho do compositor no tratamento dos materiais musicais a partir dos princípios de repetição, contraste e/ou variação, em suas condições texturais/estruturais e na utilização conjunta dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre) e em toda sorte de articulação sucessiva ou simultânea dos sons musicais. Nas escolas de música estes conhecimentos imprescindíveis recebem nomes de disciplinas (*harmonia*, *contraponto*, *orquestração*, *análise, linguagem, forma e estruturação*, *percepção, solfejo* etc.). É o momento em que o compositor se encontra na condição operativa do artesão, condição esta muito importante para o ofício como um todo. Além, é claro, de outros fatores imprescindíveis, como o talento (facilidade na superação de obstáculos), a vocação (prioridade ao ofício) e a capacidade de superação de si próprio.

Primeiros universos musicais que já se diferenciam pela linguagem e sistema

17. A *musica practica* vai se dividir ainda em dois universos musicais – e, para longe dos mitos da Antiguidade ou de uma mera especulação, ambos já são música para ser ouvida de fato: a *musica plana* ou *cantus planus* (cantochão, canto gregoriano – monodia cristã) e a *musica mensurabilis* (música figurada – polifonia), que já se diferenciavam não só através dos gêneros e estilos, mas também pela escritura própria de cada uma. São duas propostas distintas de linguagem musical. Temos já também sistemas harmônicos diversos. Não resta a menor dúvida que o *cantus planus* e a *musica mensurabilis* já podem ser compreendidos rigorosamente dentro dos critérios que propomos aqui para a definição e diferenciação dos universos musicais.
18. Lembramos também que a *musica plana* é constituída exclusivamente pelo sistema modal (e só o cantochão é restritamente modal em toda a história da música), com seus quatro *modi* (Protus, Deuterus, Tritus e Tetrardus) distribuídos aos pares (autênticos e plagais) num total de oito tons (chamados tons da Igreja). Trata-se de um *universo musical* cujo processo criativo já está extinto há muitos séculos e seus compositores anônimos remontam a tempos igualmente remotos.

Miolo_Musica.indd 24 3/8/2009 10:09:26

19. Por sua vez, os compositores do *universo musical da polifonia gótica* passam a ser conhecidos desde Leoninus e Perotinus (séculos XII e XIII). Mesmo que ao longo da Idade Média Baixa e Renascimento o conjunto de sua teoria estivesse ainda atrelado a uma terminologia que se confundia em parte com os princípios do cantochão — confusão esta que só será definitivamente superada com Rameau (*Traité de l'harmonie,* 1722) — a *música figurada,* desde seus primórdios, já contemplava na prática sistemas diversos do cantochão. Hoje podemos chamá-los de sistemas pré-tonais, como na Ars Antiqua e Ars Nova. No Renascimento, por fim, surge o que se chamou posteriormente de sistema tonal (sistema harmônico cuja hegemonia prevalecerá ainda do Barroco ao Romantismo tardio).

Universos musicais no Brasil dos tempos coloniais

20. Desde o descobrimento até o século XIX, foram correntes dois conceitos diferenciados na América portuguesa: o *cantochão* e o *canto de órgão.* Em ambos os casos — e são de fato dois universos musicais distintos — há vasta documentação colonial que comprova o uso de suas respectivas teorias (*artinhas*) e práticas (*solfas*).
21. O *cantochão* é o mesmo que *cantus planus*. Trata-se de um universo musical exclusivamente religioso. Lembramos ainda que por cantochão se compreendem ainda, além do canto gregoriano, outros cantos cristãos como o ambrosiano ou bizantino. No Brasil colônia, no entanto, praticava-se como cantochão exclusivamente o canto de tradição gregoriana[2].
22. Já por *canto de órgão* (que engloba em música toda e qualquer teoria, composição e execução instrumental e vocal fora do cantochão), um desdobramento da antiga *musica mensurabilis,* poderíamos entender hoje os mais variados repertórios musicais de estilo concertante (música sacra e profana, instrumental e vocal, de câmara e sinfônico).
23. Devemos ouvir a expressão *canto de órgão* tendo em vista suas origens etimológicas. *Canto* significa aqui toda e qualquer forma composicional ou performática de expressão musical (tanto vocal como instrumental). Portanto, ao longo da história, "canto", "voz", "corda", "notas", "tons" são palavras que expressam sempre e indistintamente um mesmo sentido geral do "som musical". Já *órgão* vem do grego όργανον, ou seja, "ferramenta" ou "instrumento" — daí também o conceito musical de "organologia", geral para todos os ins-

[2] No Brasil temos uma boa referência sobre o universo musical do *cantochão* em CARDINE, Eugène. *Primeiro ano de canto gregoriano* e *Semiologia gregoriana.* Tradução de Eleanor Florence Dewey. São Paulo, Palas Athena/Attar, 1989.

Miolo_Musica.indd 25 3/8/2009 10:09:26

trumentos e não apenas para o órgão. Assim, a expressão *canto de órgão* servia para diferenciar este universo musical (que é polifônico, tanto instrumental como vocal) do *cantochão* (que é monódico e cantado a uma única voz ou em uníssono — e jamais acompanhado por instrumentos).

24. Incluíam-se também no *canto de órgão* no Brasil dos tempos coloniais os cancioneiros e danças populares (como os lundus e as modinhas, publicadas naquela época ou arquivadas ainda hoje em Portugal). Mas outras manifestações musicais populares, como os batuques, não foram grafadas. Do mesmo modo, não restou uma única parte escrita para a *kalimba* (de origem africana conhecida também pelo nome de *marimba de cafri*), muito embora se saiba hoje que até o século XIX este foi o instrumento mais típico e característico dos escravos no Brasil – e esta tradição musical provavelmente em grande parte pentatônica (ou quem sabe até em outras escalas que não sabemos) se perdeu definitivamente. Já alguns raros cantos indígenas foram postos em solfas nas práticas de *canto de órgão* em publicações de viajantes europeus, como o calvinista francês Jean de Léry (La Rochelle, 1578, contendo cantos indígenas da Guanabara em notação renascentista) e os naturalistas bávaros Spix & Martius (München, 1823, contendo, em seu anexo musical, além de cantos indígenas, também modinhas e um lundu).
25. Observamos, por fim, que em alguns mosteiros de São Bento, aqui no Brasil, ainda se canta as antigas melodias do *cantochão,* mas agora com acompanhamento de órgão. Os beneditinos justificam esta prática pelo fato curioso de que alguns monges mais velhos têm dificuldades em manter o tom do cantochão. Contudo, com este procedimento se altera evidentemente a essência deste universo musical, pois já não temos mais o *cantochão,* mas sim o *canto de órgão* — uma vez que se consolida não só o caráter polifônico como também o paradoxo de um acompanhamento instrumental harmônico invariavelmente tonal sob uma melodia modal. A rigor, portanto, o cantochão com acompanhamento de órgão não encontra qualquer respaldo histórico-musicológico. Mas não seria justamente a *poliestilística* uma característica da pós-modernidade? Ou apenas mais um recurso do *vale-tudo* em meio aos padrões culturais esteticamente precários de nossos tempos? Entre ser meramente exigente ou condescendente, não haveria algo mais nesta discussão? Estranho este nosso *Zeitgeist*...

Os três universos musicais em nossos dias

26. Já no século XX — e aqui chegamos ao tema principal deste nosso estudo — podemos reconhecer três universos musicais. Se em Boécio tínhamos

Miolo_Musica.indd 26 3/8/2009 10:09:26

dois "gêneros" que formavam na verdade uma unidade metafísica (*música mundana* e *humana*) e só um terceiro gênero musical de fato resultante como linguagem artística propriamente dita (*música instrumental*), todos os três universos musicais que propomos aqui são manifestações reais e diferenciadas de linguagens musicais que ainda vigoram: a (*proto*)*música,* a *música folclórico-popular* e a *música mediana.* Trataremos disso agora.

A música enquanto μουσική – a (*proto*)*música* enquanto arte e ciência

27. O primeiro deles, ou seja, o primeiro universo musical, que em sua essência mantém seus fundamentos desde pelo menos os tempos de Aristóxeno, é a música teórico-prática — desde sempre envolta em questões filosóficas e científicas.
28. Trata-se também do λόγος enquanto *escritura*, pois seu caráter é acima de tudo grafocêntrico, ou seja, centrado na grafia, nos processos notacionais. Aqui, escritura vem de *écriture,* conceito de Derrida (2005, *passim*):

    > Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz [oralidade] que é primária, e sim a escrita, a *écriture,* que é esta que está na origem de toda linguagem. A escritura não é secundária, mas original. Não é um veículo de unidades lingüísticas já constituídas, mas o modo de produção que constitui essas unidades. A escrita, neste sentido amplo, significa toda prática de diferenciação, de articulação, de espaçamento. A palavra-chave é *diferença.* A *écriture*, no sentido de Derrida, é a atividade mais primordial de diferenciação, e é por isso que está na origem de toda linguagem, conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação a todos os demais signos (ROUANET, 1987, pp. 242-243).

29. Como acabamos de definir a música de maneira sucinta como *a arte do som no tempo,* esta definição se torna insuficiente se não definirmos antes o que entendemos por arte. Portanto, no contexto da (*proto*)*música,* vamos propor um caminho para pensarmos o que se pode entender por arte — uma definição complexa e nada fácil. Com toda razão, Kant afirmou certa vez que não há regras que garantam a obra de arte. Heidegger, por sua vez, jamais procurou definir o conceito de arte. Mesmo assim, vamos tentar aqui alguns critérios iniciais para a formulação de nossa hipótese de trabalho. Nesta definição procuramos não só revisitar as origens teórico-práticas da música como também seus conceitos gregos primordiais. Assim, verificamos como são ainda essenciais e se configuram como boa alternativa a ser revigorada em nossos tempos.

Miolo_Musica.indd 27 3/8/2009 10:09:26

30. A *arte*, que só se dá na singularidade solitária da obra, não é apenas a capacidade criativa do homem (do artista compositor), mas também uma manifestação de linguagem (λόγος e αλήθεια, enquanto *Dasein* revelado) que expressa, em sua essência enigmática e paradoxal de liberdade e disciplina (incluindo-se a contraditória e incontornável questão do ultrapassamento de um sistema) a partir de ideais contextuais de beleza, toda possibilidade de conflito (πόλεμος) e sentimento em meio à finitude (sempre já historial) humana, incluindo-se suas relações indissociáveis com a φύσις, através dos mais diversos procedimentos poéticos (abstrações, ironias, símbolos, alegorias, analogias, metáforas, paráfrases, intertextualidades etc.), configurados por uma ποίησις (as disciplinas operativas que configuram o *métier* do compositor) e que culmina na exposição de um mundo enquanto interação existencial.
31. Vamos agora tentar elucidar com suas respectivas traduções os diversos conceitos que utilizamos em nossa definição de arte. Inicialmente, estudaremos a expressão *dá-se* – "a arte, que só *se dá* na singularidade solitária da obra". Heidegger compreende a *arte* enquanto *Ereignis* (acontecimento). Trata-se de uma questão à qual não é dada por ele qualquer reposta, uma vez que "a arte não é uma área de desempenho da cultura, nem um fenômeno do espírito" (HEIDEGGER, 1960, p. 91). Neste sentido, Adorno se encontra próximo a Heidegger, pois a grande obra de arte nada tem a ver com produtos padronizados e demais procedimentos (regras) culturais.
32. *Dasein* (o "ser aí"), um dos conceitos centrais na filosofia de Heidegger, diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Segundo Alexander Kojève, "sem seres humanos o *Ser* seria mudo: estaria *aí,* mas não seria o *Verdadeiro*" (*apud* SAFRANSKI, 2005).
33. O conceito de πόλεμος remonta a Heráclito, como no *Fragmento LXXX* — "é necessário saber que a *guerra* é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade" (ver COSTA, 2002, p. 200) — e ainda no *Fragmento LIII* — "de todos a *guerra* é pai, de todos é rei; uns indica deuses, outros homens; de uns faz escravos, de outros, livres (*ibidem*). Alexandre Costa justifica sua tradução de πόλεμος por "guerra":

> É preciso salientar que o sentido predominante do termo é, aqui, o figurado. A guerra é, portanto, menos o acontecimento concreto e hoplítico do que o combate, a luta intrínseca a toda guerra e constitutiva de todas as oposições e anteposições – a tensão que une e distingue (*op. cit*. p.111).

Miolo_Musica.indd 28 3/8/2009 10:09:26

Por isso, nós utilizamos em nossa definição de arte o sentido do "conflito humano" como "polêmica de idéias", pois pode ser pensado de uma maneira mais ampla, tendo-se em vista, em especial, o "conflito ideológico". Pensamos aqui mesmo em Marx. Contudo, devemos lembrar que não só a influência de Hegel foi decisiva para a elaboração das análises críticas de Marx, como também, do mesmo modo, o conceito de πόλεμος e todos demais contidos nos fragmentos de Heráclito foram referências fundamentais para que Hegel elaborasse suas teses dialéticas.

34. O conceito de φύσις é habitualmente traduzido por "natureza" – que vem do latim, *natura, nasci*: nascer, surgir, crescer, ser criado. Assim, podemos até mesmo falar de um processo de ποίησις na φύσις, ou seja, de uma poética da natureza. Mas o conceito, como por exemplo em Heráclito, como no *Fragmento CXXIII* – "natureza ama ocultar-se" (tradução de Alexandre Costa) — é de fato ainda mais amplo do que hoje poderíamos entender como objeto das ciências naturais (física, química, biologia etc.). Heidegger a define como "a vigência auto-instauradora do ente na totalidade", ou seja, "a φύσις enquanto este ente na totalidade não é pensada no sentido moderno e tardio da natureza, mais ou menos como o conceito contrário ao conceito de história. Ao invés disso, ela é vista como mais originária do que estes dois conceitos: ela é vista em uma significação originária, que diante da natureza e da história encerra a ambos e que também contém em si de certa maneira o ente divino" (HEIDEGGER, 2006, pp. 32-33).
35. Ποίησις – daí o conceito de *poética* — pode ser traduzido pelos verbos realizar, fazer, produzir, criar. Portanto, na arte, neste sentido original de ποίησις, a poética não se restringe à poesia, mas contempla toda criatividade e realização em arte, parte essencial do ofício do artista, configurando seu estilo e suas ações normativas.
36. E concluindo nossa definição de arte, desde Sófocles (e todo grande artista neste planeta será incontornavelmente um descendente da Tragédia Grega), a verdadeira harmonia na arte se dá justamente em meio à difícil relação entre finitude técnica, singularidade criativa e o mundo que a obra pretende expor. Flaubert (no *Préface à la vie d'écrivian*) já havia reconhecido o desequilíbrio evidente: "É possível que desde Sófocles todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo não é tão ampla como a idéia... Temos coisas demais para as formas que possuímos" (*apud* DERRIDA, 2002, p. 11).
37. A música — tal como as demais artes e ciências e tal como a filosofia — é uma invenção grega com certidão de nascimento. Mas hoje em dia só rara-

Miolo_Musica.indd 29 3/8/2009 10:09:26

mente ouvimos o som primordial da música. Se ouvíssemos, ouviríamos a μουσική. Assim, este universo musical que vem sendo esquecido e deixado de lado nos processos de recepção musical em nossos tempos é a (*proto*) *música* — justamente no sentido do termo grego πρωτος, pois se trata da música primeira, inicial, precursora, primordial. Na verdade, este universo dispensa qualquer adjetivo anexo ao substantivo *música*, pois se trata da música em sua essência e origem. Além disso, os gregos antigos jamais formularam uma expressão como πρώτη μουσική. Mas agora justificamos esta nossa denominação tendo em vista a necessária diferenciação dos universos musicais, uma vez que a *Indústria Cultural* criou novos processos de produção musical, fenômenos estes bem distantes de tudo o que havia ocorrido em matéria da arte da música até o século XX.

38. Lembramos que nos tempos de Homero (final do século VIII a.C.) não havia ainda a palavra *música*, nem qualquer expressão equivalente. Mas há registros para "cantar" (αείδειν), "cantar e dançar" (μέλπειν), "tocar cítara" (κιθαρίζειν). Naqueles primeiros tempos, os versos, a música e a dança (enquanto atividades estreitamente conjuntas) formavam um único contexto. A ligação com a dança era ainda mais significativa para a lírica do coro e para as canções corais do drama (χορός significa "roda" ou "local de dança" – daí *coreografia*). A própria designação "lírica", que vem da "lira", remonta ao século VII a.C. Curiosamente, anterior ao conceito de música é também a "canção monódica" (μέλος), que posteriormente dará origem à melodia. Ou seja, é provável que os gregos tenham pensado em "melodia" antes mesmo de terem pensado a própria "música".
39. Assim, não obstante o fato de que vários conceitos musicais remontam aos tempos homéricos, senão antes, o primeiro passo decisivo para o estabelecimento da atividade musical como arte e ciência (para além de uma mera *cultura*, como ocorria em outros povos) se deu através de uma nova concepção filosófica grega.
40. Trata-se inicialmente do conceito de αρμονία, no século VI a.C., que surge com Pitágoras (o grande precursor das ciências empírico-matemáticas[3]) e é logo em seguida aprofundado por Heráclito (o grande precursor dos estudos que envolvem os conflitos enigmáticos da existência e linguagem humanas). Em Pitágoras, a *harmonia* está diretamente relacionada à afinação musical e às proporções numéricas dos intervalos musicais. Os pitagóricos

[3] Caracterizando a primeira lei descoberta empiricamente - ao evidenciar relações entre comprimento de uma corda estendida e a altura musical do som emitido quando tocada - o monocórdio pitagórico é o primeiro experimento científico registrado na história, isolando-se assim um dispositivo para observar fenômenos de forma artificial (ver ABDOUNUR, 2006, pp. 4 e 5).

Miolo_Musica.indd 30 3/8/2009 10:09:26

se preocuparam, em especial, com o estabelecimento das consonâncias ditas matemáticas, ou seja, entenderam a matemática enquanto fundamento determinante da harmonia musical. Em Heráclito, por sua vez, temos já uma dimensão maior e mais crítica da harmonia enquanto processo de elaboração de linguagem através de seu novo conceito de λόγος. Portanto, em Heráclito, o λόγος não está subordinado à matemática. Não são mais as proporções matemáticas que determinam *a priori* os enigmas da linguagem. As supostas consonâncias e as dissonâncias tornam-se já contextuais em meio a uma complexidade de elementos constituidores de uma fecunda tensão entre movimentos contrários. A beleza da harmonia se encontra antes no conflito entre convergente e divergente, aparente e inaparente. Voltaremos ainda às concepções primordiais de Heráclito sobre a *harmonia* (*musical*). De qualquer maneira, o que nos interessa aqui é que ninguém, antes dos gregos, chegou a pensar a música enquanto harmonia e em suas implicações filosóficas e gerais do conhecimento humano.

41. Logo depois, a música confirma seu caráter evidentemente artístico-performático através de seu termo definitivo, μουσική, no século V a.C., provavelmente com o aedo Píndaro.

42. Por fim, a música se consolida, assim como se aprofundam ainda mais suas raízes, enquanto επιστήμη e τέχνη, a partir de relações indissociáveis entre teoria e prática — justamente quando surge o conceito de σύστεμα, no século IV a.C.. O moderno conceito de *sistema* foi inventado por Aristóxeno através da expressão σύστεμα τέλειον – "sistema máximo" ou "conjunto completo" das notas musicais em suas relações articuladas. Do mesmo modo, a música é também o *sistema primordial* entre todos os demais sistemas.

43. E sobre esta citada expressão que remonta ao mais ilustre entre os peripatéticos, σύστεμα τέλειον, ela é precursora direta não só de todos os demais sistemas musicais como também da primeira concepção científica de sistema, o *sistema máximo do mundo,* em Galileu, conhecido também por *systema mundi* – a mesma expressão ainda reiterada e consolidada por Newton, tendo exclusivamente Galileu como referência. Assim, ao contrário do que acreditam todos os principais historiadores das ciências até aqui, as fontes primárias não deixam qualquer dúvida de que Copérnico e todos os demais antes dele jamais utilizaram o conceito de *sistema* na astronomia e nem mesmo em qualquer outra ciência. Anteriormente a Galileu, pensava-se a teoria do universo através da expressão *hipótese cosmográfica*. E Galileu transpôs pela primeira vez o moderno conceito de *sistema* da música às ciências (substituindo de uma vez por todas o antigo conceito de *cosmografia*) justamente por influência da obra musicológica de seu pai Vincenzo Galilei, tendo sido este um estudioso de Aristóxeno.

Miolo_Musica.indd 31 3/8/2009 10:09:26

44. Podemos afirmar que *harmonia*, *música* e *sistema* são conceitos primordiais desta arte e estão sempre já diretamente relacionados. Assim, toda e qualquer noção de *harmonia* ou *sistema* sempre será derivada da *música*.

45. Citamos o conceito de *cultura* – no § 39º, "para além de uma mera *cultura*, como ocorria em outros povos" — e nos referimos ainda a uma *mera* cultura para designar justamente uma dimensão que se encontra aquém da arte. Façamos aqui um pequeno estudo. Propomos uma hipótese de trabalho na qual podemos conferir duas acepções à *cultura*. A primeira acepção, que chamaremos de *significado forte da cultura,* é menos utilizada. Mas aqui o conceito de cultura adquire um sentido crítico e talvez de maior profundidade filosófica. Nesta primeira acepção, as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana (daí também o fecundo significado da expressão *Indústria Cultural* cunhada por Adorno). Assim, o conceito de cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Portanto, nesta acepção, a obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) sequer pertence à cultura. Ou seja, aqui excluímos a arte da cultura: a arte sequer faz parte da cultura. Ainda neste primeiro *significado forte*, podemos falar dos diferentes níveis de erudição, instrução ou escolaridade de um indivíduo. Até mesmo se pode julgar o talento ou desempenho artístico-criativo. Mas jamais se poderá afirmar que alguém seja "culto" ou "inculto", pois o homem "inculto", aquele "desprovido de cultura" ou mesmo "sem cultura", é em si um paradoxo, pois teríamos que pensar abstratamente o homem fora de qualquer sociedade e convívio humano. Um homem que sequer sabe falar ou produzir gestos. Aproximamos ainda este *significado forte de cultura* a Heidegger. Para Heidegger, a liberdade da cultura é uma liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu (ver SAFRANSKI, 2005, p. 230). Já na segunda acepção, que chamaremos aqui de *significado fraco da cultura,* justamente a mais corrente, mesmo sendo talvez a mais superficial, cultura se confunde com escolaridade, sendo que uma *cultura geral* estaria de alguma forma relacionada à antiga tradição da παιδεία. Aproximamos aqui o *significado fraco da cultura* a Ernst Cassirer: "a cultura é o transcender tornado forma, que erige a ampla casa do ser humano, mais fácil de destruir do que de preservar, frágil proteção contra a barbárie que sempre ameaça o humano possível" (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*). Assim, é aqui neste *significado fraco* que ocorre a metafísica de uma *cultura humanística*. O indivíduo culto seria aquele letrado, altamente

Miolo_Musica.indd 32 3/8/2009 10:09:26

sensível ou com formação erudita. Alguns falam também de uma diferenciada *cultura científica*[4]. Nesta acepção, não só existem indivíduos cultos e incultos, ignorantes e instruídos, como também a arte está inserida na cultura. A arte aqui é uma mera manifestação cultural. Uma ilustração aos demais conhecimentos humanos. Por fim, poderíamos concluir que se no *significado fraco* (como em Cassirer) temos a arte de morar na cultura, por sua vez, em seu *significado forte* (como em Heidegger), devemos antes transformar este chão num abismo: "Cassirer é a favor do trabalho de conferir significado pela cultura, da obra que com sua necessidade interna e sua duração triunfe sobre a contingência e efemeridade da existência humana. Heidegger rejeita tudo isso como um gesto patético. O que permanece são poucos momentos de grande intensidade" (SAFRANSKI, *op. cit.* p. 231). Ainda para Heidegger, a cultura poupa ao ser humano o confronto com sua finitude e sua insignificância: "a mais alta forma de existência do *dasein* só se deixa referir a bem poucos e raros momentos de duração do *dasein* entre a vida e a morte, e o ser humano só em muitos poucos momentos existe no auge de suas próprias possibilidades" (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*) — e estas são exigências não só da filosofia como também da arte. Heidegger ainda pergunta e ele mesmo responde: "A filosofia [assim como a arte] não terá exatamente a tarefa de entregar o homem radicalmente à angústia? A filosofia [assim como a arte] deve antes de mais nada provocar terror no ser humano e forçá-lo a recuar para aquele desamparo do qual ele sempre volta a fugir para a cultura" (*ibidem*). Por fim, apesar da crítica de Heidegger e de sua distinção fecunda entre cultura e filosofia (e o mesmo vale para a arte), não podemos subestimar a importância de instituições culturais (as universidades, as fundações, os teatros públicos etc.) no raro momento em que elas funcionam como mecenas para a viabilidade do trabalho independente ou livre do artista. Neste último aspecto, portanto, a arte depende de alguns poucos mas essenciais procedimentos culturais.

46. E citamos também os conceitos de επιστήμη (conhecimento ou ciência) e τέχνη (ofício ou arte). Se επιστήμη deu origem à *epistemologia* em suas relações evidentes com o processo do conhecimento e mesmo com as ciências modernas, por sua vez, numa dimensão bem mais redutiva, τέχνη deu origem à palavra *técnica* ou ainda à *tecnologia*. Mas por τέχνη deveríamos

[4] Lembremo-nos aqui também da tese das *duas culturas* de Snow. A *primeira cultura* seria a "cultura tradicional", os "não cientistas", como os literatos. Já a *segunda cultura* seria a "cultura científica", os "cientistas puros", como os físicos, e "aplicados", como os engenheiros (SNOW, 1995, *passim*). Entendemos aqui que ambas as culturas relatadas e assim definidas por Snow – e não importa se concordamos ou não com suas teses - estão inseridas em nosso *significado fraco de cultura.*

Miolo_Musica.indd 33 3/8/2009 10:09:26

entender antes um amplo conjunto de conhecimentos, uma habilidade geral para exercer um determinado ofício. Assim, fecundas – mesmo que esquecidas em nossos tempos – são as relações entre επιστήμη e τέχνη. Aliás, o próprio Aristóxeno inicia seus estudos sobre *Harmonia* com o simples enunciado que não deixa de ser até hoje instigante: "música: arte e ciência".

47. O universo da (*proto*)*música* – dada sua enorme e monumental importância e que transcende qualquer restrição histórica, cultural, étnica ou geográfica — sempre se renova como reflexão de linguagem, sobrevivendo ainda hoje como processo criativo, em tempos pós-vanguarda dos sistemas abertos (na rica diversidade de seus gêneros e formas, escolas e estilos, nas mais diversas formações, música de câmara, música sinfônica, ópera etc.), graças fundamentalmente às universidades públicas que abrigam compositores em seus quadros docentes. Podemos afirmar que hoje as universidades públicas, no papel de mantenedora da música, substituíram a igreja (assim como as corporações religiosas) e a corte que outrora lhe abrigavam como mecenas. Além das universidades, a música sobrevive no Brasil, por exemplo, mesmo excluída dos grandes meios de comunicação de massa, graças aos raros teatros e demais órgãos públicos e fundações, em alguns poucos centros urbanos, que fomentam as atividades em música de câmara, sinfônica e ópera, em concertos e recitais.

48. Mas infelizmente, hoje, há vários obstáculos em meio aos processos de recepção desta (*proto*)*música*. Ela é chamada de "música erudita" ou "música clássica". Dificultando-se sua recepção, identificam nela invariavelmente a presença de uma "elite" (e o fato de pertencer à elite – e seja lá o que isso significa – torna-se de antemão uma desculpa para sua exclusão). Dizem ainda até mesmo alguns letrados que se trata da música da "classe dominante", pertencente à "cultura européia" (ou pior ainda, alguns já falam até em "cultura branca", seja lá também o que isso for). A mesma regra, no entanto, não vale para o futebol. Ninguém associa o esporte bretão às elites. "Este sim é a arte do povo". E assim se manifesta a ditadura da opinião pública manipulada invariavelmente por espíritos medianos, intolerantes e truculentos. Dois pesos e duas medidas. E nesta arbitrariedade *politicamente correta* se confunde a chamada *esquerda burra* com o que podemos denominar de *direita mediana,* mesmo ambas já diluídas enquanto categorias ideológicas.

49. Vamos tentar esclarecer aqui porque estas expressões – música "erudita", "clássica", "européia", "branca" etc. — são todas elas insuficientes para evidenciar qualquer essência da (*proto*)*música*. O adjetivo "erudito" remonta na música à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em

Miolo_Musica.indd 34 3/8/2009 10:09:26

meio à herança tardia da παιδεία. Sua fonte mais antiga talvez seja Plínio, que, em sua *Historia naturalis* (século I), relacionou a música à condição do engenho e da erudição (*specie musicae arte... ingeniis et eruditioni*). No entanto, provavelmente o documento que estabelece a ampla recepção posterior do conceito seja a carta de Cassiodoro escrita ao seu mestre Boécio, no início do século VI, contendo a saudação inicial "perito em música erudita" (*eruditionis musicae peritum*). Em todos os casos, na concepção dita "erudita" da música, sempre já se preconiza um caráter de escolaridade em detrimento da essencial radicalidade em meio ao processo criativo. Trata-se de um esquecimento de suas origens mais primordiais.

50. A música enquanto αρμονία jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução técnica, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Na utilização do conceito de *harmonia* por Heráclito, por exemplo, tomado como sinônimo de música, há um conflito humano, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza. Uma revelação enquanto beleza, a mais bela harmonia, quando a "harmonia inaparente [se torna] mais forte que a do aparente" (*Fragmento LIV* – COSTA, 2002, p.198). Assim, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o "inaparente" para além do "aparente" em qualquer poética artística, incluindo-se a música — e esta é não só a *harmonia primordial* como também o *sistema primordial*. No entanto, se a *harmonia inaparente* é αλήθεια, a *harmonia aparente* pode ser compreendida como *a lógica de um sistema* (não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele ensinado reiteradamente na academia). E tanto para a arte como para a filosofia nada há de mais estranho que o excesso de sistemas e a escassez de harmonia (justamente o que vem ocorrendo nos dias de hoje).

51. Como já afirmamos aqui, a condição de erudição (no sentido da escolaridade ou da *cultura geral* enquanto παιδεία) não é nem a raiz nem muito menos a essência da música enquanto arte. Heidegger procura identificar as origens e a essência do conceito de erudição, num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista,* da qual ele pretende se afastar enquanto concepção filosófica:

> Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus.* O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana através da *incorporação*, da παιδεία herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura

Miolo_Musica.indd 35 3/8/2009 10:09:26

era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A παιδεία assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenômeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da humanitatis e por isso, da παιδεία grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o homo romanus do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um *studium humanitatis;* este estudo recorre, de uma certa maneira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por Winckelmann, Goethe e Schiller. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do *humanismo* e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem, mais radicalmente do que este humanismo é capaz (HEIDEGGER, 1987, pp. 39-40).

Mas se por um lado indicamos a insuficiência da erudição para a garantia da obra de arte, por outro lado, também não resta a menor dúvida que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade teórico-prática. E, justamente por sua essência teórico-prática, a música deve ser entendida em sua condição diferenciada da filosofia enquanto atividade humana. Assim, não estamos afirmando aqui que uma boa escolaridade – a tal erudição (seja lá o que isso for) – não possa ser importante para a formação do compositor. Aliás, a erudição se encontra até especialmente presente em determinados contextos criativos. Apenas ela não se configura como o que há de mais essencial para a viabilidade da obra musical enquanto tal. E muito menos pode caracterizar prioritariamente este primeiro universo musical.

52. Além do adjetivo "erudito" conferido inadequadamente, este universo musical é citado indevidamente também em falsas polarizações. Quantas vezes não ouvimos a seguinte pergunta na elaboração de determinado projeto pedagógico: "devemos direcionar o ensino à música popular ou erudita"? "Você gosta mais de música popular ou erudita"? É o que se diz por aí. Estes pares de conceitos expostos a todo instante pela ditadura da opinião pública produz *a priori* toda uma terrível dinâmica à qual nada se pode contrapor. Esta polarização vem sendo reiterada sempre de maneira super-

Miolo_Musica.indd 36 3/8/2009 10:09:26

ficial e apressada aqui no Brasil. Os problemas consistem tanto quando se menciona "música erudita" como "música popular", conceitos que contemplam sempre já um sentido redutivo e muitas vezes meramente exterior de etiqueta, carimbo ou rótulo. Estas representações, no entanto, só pretensamente universais, ignoram o que há de mais essencial. Em ambos os casos há distorções evidentes. Já vimos no caso da (*proto*)*música*, veremos ainda nos casos da *música folclórica* e da *música popular*.

A música folclórica e a música popular

53. Este segundo universo musical em nossos tempos se subdivide em dois: a *música folclórica* e a *música popular*.
54. A *música folclórica* está vinculada à tradição oral anônima (desde o século XIX) e talvez suas práticas estejam relacionadas ainda mais propriamente à vida rural. A questão permanece aberta. Suas origens conceituais remontam talvez ao clérigo inglês Henry Bourne, com sua obra *Antiquitates Vulgares, or the Antiquities of common people,* publicada em 1725. Já o antiquarista William John Thoms cunhou a palavra *folklore* (1846), atribuindo agora um saber popular em evolução. Os gêneros musicais se encontram atrelados em geral às populações do campo e receberam denominações similares nos diversos países: *Volkslied* na Alemanha, *Folk-song* na Inglaterra, *Chaint-populaire* na França, e ainda *Cantos* ou *Cantigas populares* em Portugal (ver TINHORÃO, 2001, p. 165).
55. Uma questão importante: a música dita folclórica já se extinguiu na Europa desde o final do século XIX. E no Brasil, também se encontra hoje em processo de extinção? É possível a coexistência do folclore com o agronegócio e a Indústria Cultural?
56. Já a *música popular* – conceito polissêmico nos últimos 200 anos — foi inicialmente difundida por partituras no Brasil (pelo menos desde o século XVIII, em tradições urbanas), e, posteriormente (século XX), através de fonogramas e demais recursos áudio-visuais da Indústria Cultural (cancionistas urbanos, cujos nomes são conhecidos). Portanto, neste caso, podemos falar já de um caráter urbano e de uma maior diversificação social (ver *op. cit.* pp. 165-169).
57. A *música popular* teve como alicerce a solfa (partitura) em seus primórdios no Brasil (século XVIII) e, posteriormente, em especial, o fonograma e demais recursos áudio-visuais da Indústria Cultural (desde o início do século XX). Destaca-se ainda uma nova prática grafocêntrica neste universo musical com o *songbook*.

Miolo_Musica.indd 37 3/8/2009 10:09:26

58. Exemplos de gêneros ditos "populares brasileiros":
    a. *Anteriores à Indústria Cultural: modinha, lundu, moda de viola, ponteio*, *chorinho*, *frevo*, *maracatu*, *samba*[5]*, dupla caipira etc.*
    b. *Posteriores à Indústria Cultural: samba-canção*, *samba-enredo de carnaval, bossa-nova*, *forró, baião* etc.
59. Outras questões sobre este universo da *música popular*:
    a. Chico Buarque teria sido o último cancionista brasileiro da MPB?
    b. Após ele já se extinguiu o principal (e único) gênero: a "canção popular"?
    c. E quanto aos problemas da melodia tonal acompanhada enquanto parâmetros musicais redutivos?
    d. Cancionistas e intérpretes são extremamente divulgados pelos meios de comunicação de massa no Brasil — ao ponto de uma idolatria pseudo-intelectual sem paralelo em outros países.
60. Ainda sobre a *música folclórica e popular*, gostaríamos de diferenciá-las essencialmente do *universo mediano* — confusão esta que freqüentemente ocorre em prejuízo daquelas. A questão de fato se encontra no difícil debate entre a *música mediana* e a *música popular* — e não entre a assim chamada "música erudita" e a "música popular", pois se considera apressadamente "popular" o que é meramente "mediano"... Difíceis são também, em particular no Brasil, os estudos sobre a música popular em suas relações com a Indústria Cultural. Mas não se pode negar que a distorção camuflada se torna hoje convenção e objeto de pesquisas redutivas (e desprovidas de espírito crítico) de muitos filósofos, sociólogos e historiadores em nosso país.
61. Não se deve confundir o conceito de *música popular*, identificado com culturas e manifestações locais específicas e preferencialmente independentes das ações globalizados da *Indústria Cultural*, com aquilo que se chama inadequadamente também de "popular", ou seja, os repertórios que são conhecidos por grande parte da população. Neste sentido, até a *Quinta Sinfonia* de Beethoven seria popular, pois qualquer um a reconhece. Ao contrário de outros processos de manifestações culturais ou até mesmo esportivas, o que caracteriza fundamentalmente as práticas musicais do *universo popular* não é sua disseminação, mas sim a procedência e origem. O *hip-hop* e o *funk*, por exemplo, gêneros invariavelmente *medianos* e praticados hoje em larga escala em bailes pelo Brasil afora, não passam de mera reprodução assimilada e jamais se tornarão manifestações originais. O mesmo não ocorre com todo processo industrial globalizado na ponta final do consumo?

[5] É possível que o *Samba* (quarto e último movimento da *Suíte Brasileira*), de Alexandre Levy - aliás, um samba sinfônico, composto em São Paulo, em 1890 - talvez tenha sido enquanto obra de arte a grande precursora deste gênero musical popular. Então seria o samba, em sua origem mais remota, paulistano e grafocêntrico?

Miolo_Musica.indd 38 3/8/2009 10:09:26

62. Vejamos ainda outro caso de confusão entre *popular* e *mediano*: a produção cinematográfica *Os filhos de Francisco*. Se comparada ao conteúdo musical deste filme, não é difícil constatar que a essência de nossa música popular era outra. Ao contrário de Pixinguinha, Noel Rosa, Tom Jobim ou Chico Buarque (mesmo que difundidos pela *Indústria Cultural*), repertórios iguais a destes "filhos de Francisco" existem em qualquer parte do mundo, do México à Austrália. Nem sequer lembram mais as antigas duplas caipiras. São já produtos meramente ilustrados com eventuais simulacros locais — como ocorre no filme com paisagens de Goiás em cenas rurais típicas. Faz parte deste *marketing* a difusão de gêneros como o *rock, funk, hip-hop* ou *rap*, impreterivelmente concebidos e produzidos por indústrias multinacionais, quase sempre dos EUA, mas estrategicamente lançados no idioma local, por "artistas" locais. Assim, "a inteligência não tem pátria, mas a debilidade mental deveria ter – é ela, e não a inteligência, que deve ser considerada estrangeira, mesmo que suas credenciais de brasilidade sejam indiscutíveis" (ROUANET, 1987, p. 128). Ou seja, Bach é tão relevante para o Brasil como se tivesse nascido em Pirenópolis. Zezé de Camargo e Luciano (exemplos do *kitsch* e artigo industrial da *cultura de massa*) são tão irrelevantes como se tivessem nascido no Pólo Sul. Seria irrelevância, mas na verdade, a questão se torna relevante enquanto essência de um *universo musical*... trataremos disso agora...

A música mediana

63. Por *música mediana* (aquela que até aqui vem sendo chamada de "música comercial", "de entretenimento", *varieté*, *Unterhaltungsmusik, musica leggera,* "música de consumo", *showbiz* etc.) entendemos o terceiro universo musical – aquele que reina absoluto em nossos tempos.
64. Exemplos de gêneros musicais medianos de hoje: *rock, funk, pop, techno, hip-hop, rap, disco, rave* etc.
65. A proposição aqui é desenvolver uma análise mais diferenciada em relação ao *universo mediano* (sempre já confundido com o *universo popular*, como já vimos antes) — conceito que se faz necessário para o desenvolvimento de uma crítica às arbitrariedades normativas dos grandes sistemas culturais no capitalismo contemporâneo.
66. Trata-se de um novo universo musical que surgiu com a reprodução mecânica do som e com a crescente influência dos meios de comunicação de massa. É fruto do processo de produção capitalista atrelado às agressivas estratégias de marketing globalizado das indústrias culturais multinacio-

Miolo_Musica.indd 39 3/8/2009 10:09:26

nais. Trata-se de uma *cultura de massa* sob monopólio, inclusive, num tipo de estrutura idêntica àquela que havia nos regimes fascistas. Sem dúvida seus artigos são muito mais comerciais que artísticos, configurando-se em matéria de reflexão a mais precária como obra de linguagem.

67. Não é a criatividade deste ou daquele suposto "artista" que movimenta os caminhos musicais desta indústria, mas sim o profissional da área de marketing (tendo este substituído o "caça-talentos"), calculando previamente as estratégias de venda e de renovação constante dos "produtos" (comercialização globalizada de fonogramas descartáveis em meio à produção industrial).
68. Assim, a *música mediana* se caracteriza pela mesquinhez tecnológica e pela brutalidade de sistema.
69. Hanns Eisler, compositor e parceiro de Brecht, afirmava que "a indústria de entretenimento faz de povos de todos os continentes verdadeiros analfabetos musicais". Há muita verdade nisto. Acima de tudo, a *Indústria Cultural,* em suas ações globalizadas, prejudica a manutenção das manifestações musicais populares em inúmeros países. Não é por menos: a própria canção popular brasileira vive hoje uma crise criativa sem precedentes.
70. No entanto, como prova de todo tipo possível de interfaces, podemos citar a *techno-music*, gênero do *universo mediano*, mas oriundo diretamente do primeiro universo musical — especificamente de seus segmentos eletroacústicos. Nota-se que os recursos técnicos deste gênero vieram diretamente das pesquisas eletroacústicas para o universo mediano, sem qualquer interface ou passagem pelo universo popular. Há ainda outros casos, como dos gêneros medianos que nasceram sim como estratégia de *marketing*, mas tendo como base já algumas interfaces com a música popular. É o caso da música dita sertaneja, que é mediana, mas se vale em parte da gestualidade da música caipira, que é originalmente popular. Ou mesmo do axé baiano, gênero mediano, mas remanescente talvez de alguma expressão popular.
71. A *música mediana* tomou de tal forma o lugar da *música popular* que esta já se encontra quase totalmente assimilada por aquela.
72. A diferença entre a chamada *E-Musik* e a chamada *U-Musik* vai além das alternativas redutivas *simples x complexo, divertido x sério* ou ainda *ingênuo x sofisticado*. Daí a inadequação destes conceitos. A *música séria*, assim entendida na Alemanha, conceito do mesmo modo insuficiente para designar a ampla dimensão da música enquanto arte, pode na verdade conter humor ou ser engraçada. Já a *música de entretenimento*, assim entendida na Alemanha, ou *musica leggera,* como a definem na Itália, outra expressão inadequada, por sua vez, contempla também formas de erudição — mesmo

Miolo_Musica.indd 40 3/8/2009 10:09:27

que em seus desdobramentos meramente tecnológicos. Na verdade, há de alguma forma tanto erudição como prazer em todos os universos musicais.

73. Não esqueçamos que a música, numa concepção aristotélica irrefutável sobre a arte, além de nos fazer pensar, portanto, ser representada enquanto forma de conhecimento, também é entretenimento, nos dá prazer.
74. Ou seja, a questão de fato se encontra no abismo entre uma essência *padronizada* (como na *Indústria Cultural*) e *não-padronizada* (como na obra de arte).
75. Nossa denominação *música mediana* remonta aos seguintes termos que têm a ver diretamente com este universo musical:
    a. *Mídia* – do inglês *media* – numa relação direta à *Indústria Cultural* e à *Cultura de Massa*.
    b. *Meio* de comunicação, mercado, marketing.
    c. No *meio*, enquanto condição precária do *Dasein* (distante de qualquer radicalismo ou extremidade).
    d. *Meia-arte* — meia-música.
    e. *Meio-δαίμον* — escuta fragmentada, incompleta e dispersa do ser humano ausente, mesmo presente – mero som ambiente – fundo musical – preenchendo-se o vazio da existência?
    f. Cotidiano, norma (ou mesquinhez da normalidade), costume, ordenação padronizada arbitrariamente, paródia do coletivismo.
    g. A *média* manipulada conforme as classes sociais de consumidores e seus perfis.
76. Heidegger define a condição mediana da existência do homem normal — à qual se relaciona diretamente a essência deste *universo musical mediano*:

> A convicção de que o normal é o essencial, de que o mediano, e, com isso, universalmente válido, é o verdadeiro (o eterno mediano). Este homem normal toma suas aprazibilidades como critério para o que deve viger como sendo a alegria; seus pequeninos acessos de medo como critério para o que deve ser o pavor e a angústia; suas fartas comodidades como critério para o que pode viger como certeza ou incerteza. (...) Com tais juízes se pode promover um diálogo maximamente derradeiro e extremo? Quem nos garante que nesta auto-apreensão de hoje em dia o homem mediano (normal) não tenha elevado ao nível de Deus sua própria mediocridade? (HEIDEGGER, 2006, p.27).

77. Neste mesmo contexto, Adorno está próximo de Heidegger. Mesmo redigido em 1944 e publicado em 1947, muitas das teses centrais de Adorno em seu célebre texto sobre a *Indústria Cultural* permanecem também irrefutáveis e proféticas.

> O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio. A ideologia, assim reduzida a um discurso vago e descompromissado,

Miolo_Musica.indd 41 3/8/2009 10:09:27

nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento de dominação (*apud* KONDER, 2002).

78. Outras teses de Adorno sobre *Indústria Cultural* que se aplicam inteiramente à *música mediana* (Adorno, 1969, *passim*):
    a. Toda cultura de massa sob monopólio é idêntica.
    b. Os interessados explicam a *Indústria Cultural* de bom grado através do caráter tecnológico.
    c. Racionalidade técnica é hoje a própria racionalidade da dominação.
    d. Por hora a técnica da *Indústria Cultural* só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social.
    e. A completa semelhança é a diferença absoluta.
    f. Salienta-se na ideologia plano ou acaso, técnica ou vida, civilização ou natureza, de acordo com cada caso, em qual aspecto se encontra justamente sob medida.
    g. O bonito é aquilo que a câmera sempre reproduz.
    h. A liquidação do caráter trágico confirma a extinção do indivíduo.
    i. O gosto dominante relaciona seu ideal a partir da propaganda, da beleza utilitária. Assim, ao final, realizou-se ironicamente a concepção socrática: "o belo é o útil".
    j. [Desde Goebbels], técnica e economicamente, a *propaganda* se confunde com a *Indústria Cultural,* assim, Ausschwitz = Hollywood.
    k. Quem se diverte, está de acordo.

79. Adorno[6] se dispõe a aproveitar todos os sinais de contradições que estejam sendo camufladas, sonegadas pela ilusão de harmonia, que caracteriza a forma dominante da ideologia na vida cultural contemporânea. "Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição". A idéia de maior impacto veiculada pela *Dialética do esclarecimento* [ou numa outra tradução possível, *Dialética do Iluminismo*] é a de que, na nossa época, no século XX, a ideologia dominante e a sua capacidade de impingir às pessoas uma ilusão de harmonia adquiriram um poder muito superior àquele que Marx poderia ter imaginado no século XIX, graças à *Indústria Cultural*. Adorno denuncia o funcionamento dos meios de comunicação de massa e a indústria de entretenimento como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função

[6] Em seu livro, Konder se refere sempre a Adorno e Horkheimer. Mas como sabemos que o capítulo sobre a *Indústria Cultural* é de autoria exclusiva de Adorno, optamos aqui por manter somente seu nome nesta citação.

Miolo_Musica.indd 42 3/8/2009 10:09:27

essencial em sua preservação, reprodução e renovação. A produção cultural em escala notavelmente ampliada exigiu colossais investimentos e rendeu lucros gigantescos. Para viabilizar-se, contudo, ela precisava de certa padronização, de certa limitação imposta à diversificação das expressões culturais: por isso, investiu também na formação de um vasto público consumidor de comportamento passivo e, tanto quanto possível, desprovido de espírito crítico (KONDER, 2002, pp. 74-87).

80. A ingenuidade de alguns pode levar à conclusão de que Madonna seria "politicamente incorreta" na "transgressão de valores" ao insinuar-se em cenas de sexo durante seus mega-shows. Nada disso. Adorno já havia previsto esta lógica de sistema na qual uma *pop-star* como ela está impreterivelmente inserida, pois se as "obras de arte são ascéticas e desprovidas de vergonha, [já a] *Indústria Cultural* é pornográfica e pudica" (ADORNO, 1969, p. 148).

81. Por fim, assim Adorno define a *liberdade para o sempre igual*:

> Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade para o sempre-igual (ADORNO, 1969, p.176).

82. Nossas constatações sobre a *música mediana,* em condições contemporâneas ainda mais brutais que nos tempos de Adorno:
    a. Arbitrariedade e violência do *som ambiente* ou *fundo musical* preenchendo o "vazio" (muitas vezes em volume brutal).
    b. O consumidor subjugado em locais públicos.
    c. O silêncio é prejudicial ao consumo?
    d. Supermercados e shopping-centers, consultórios, salas de conferência, centros esportivos, banheiros, meios de transportes, elevadores, restaurantes e automóveis particulares se tornam veículos de auto-falantes agressivos (mesmo quando raramente suaves!) e de péssimo gosto.
    e. Utilização redutiva dos parâmetros (intensidade, duração, timbre e alturas): padronização (influenciando até a qualidade dos aparelhos de som — muito ruins, desleixo, não raramente com volume insalubre).
    f. Contraponto precário entre uma *vida eficiente* e todo tipo de *curtição* não crítica, num mundo que se tornou um grande *parque de diversões*. Só há espaço para prazer (incluindo-se *wellness, fitness*) e consumo.

83. Em nosso mundo de hoje ocorre um caráter duplo da poluição resultante da tecnologia moderna enquanto "disposição-exploratória" (utilizando-se aqui esta conhecida expressão heideggeriana):

Miolo_Musica.indd 43 3/8/2009 10:09:27

a. *Poluição ambiental* (efeito estufa, buraco na camada de ozônio, aquecimento global, catástrofes ecológicas): φύσις poluída.
b. *Poluição áudio-visual* (*Indústria Cultural*, *cultura de massa*, *música mediana*): λόγος poluído.

84. Talvez ocorra hoje uma *ditadura do mediano*, nivelando e padronizando a tudo e a todos. Já as preocupações do cotidiano se desenvolvem antes em *chats* virtuais – um dos desdobramentos de nossos tempos em que não existe um domínio da técnica, mas, ao contrário, as ferramentas tecnológicas dominam completamente os padrões existenciais desde muito cedo. Exemplo disso há nesta nova geração cuja dinâmica de vida viabiliza a realização de inúmeras atividades simultâneas, independente do nível de concentração ou profundidade em cada uma delas. Ouve-se música em MP3 (invariavelmente com péssimo desempenho de qualidade, se é que neste caso podemos falar em recepção estética) e dialoga com inúmeros interlocutores em conversas virtuais, muitas vezes se interagindo a partir de diversos personagens criados naquele instante. Uma condição sempre superficial e efêmera. Talvez tenhamos aí um processo de desumanização das relações humanas ou quem sabe ainda a existência reduzida a uma dissimulação absoluta. Reconhecemos este triste quadro, não raramente e infelizmente, também entre nossos alunos. Um estudante universitário já não mais reconhece quem está ali à frente de todos na faculdade ministrando uma aula. Será ele um professor ou mais um personagem entre todos aqueles com quem se está interagindo simultaneamente na internet? É um mestre ou mais um "mano"? É como dizem. Neste processo de dissimulação ocorre também o fim da hierarquia, o fim da ética. Do mesmo modo, já não há mais espaço para a estética. Esta truculência ocorre em meio ao espírito relativista tão em moda em nossos tempos. As diferenças, mesmo as mais evidentes, são oportunamente ignoradas e o relativismo se torna intolerante diante de qualquer verdade reveladora ou afirmativa. Será que neste mundo *politicamente correto* não há liberdade para aqueles que pensam diferente ou que existam de verdade? Seria a definitiva vitória da comunicação e da retórica sobre o *Dasein* humano?

85. Heráclito parece ter previsto, já no século VI a.C., a condição precária da escuta no contexto da *música mediana* (*Fragmento XXXIV*): "Ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes" (COSTA, 2002, p. 197). De fato, (*Fragmento XXIX*): "a massa está empanzinada como o gado" (*op. cit.* p. 207).

Miolo_Musica.indd 44 3/8/2009 10:09:27

Universos musicais paralelos

86. Além destes três grandes universos musicais, observamos hoje também aquilo que talvez possamos definir como *universos paralelos*. Trata-se de segmentos musicais que seguem vocações funcionais, e, neste sentido, trabalham com técnicas e estilos os mais variados possíveis e que, às vezes, até independem de uma localização histórico-geográfica precisa. É o caso da *música para cinema*, *teatro*, *processos áudio-visuais* etc. – em interfaces com todos universos existentes. Lembramos ainda da *música para dança ou balé* em casos de exceção, mas excluindo-se o gênero ópera e alguns similares.
87. E temos ainda, como universo musical paralelo, a *música sacra* ou *religiosa*, que engloba tanto processos tradicionais (cantochão, estilo religioso concertante etc.), como a devoção popular tradicional (já bastante raro) e, de maneira largamente majoritária, as novas interfaces com o *universo mediano*. Sobre este último item, ainda em relação à música religiosa (hoje lucrativamente inserida nos mesmos sistemas comerciais da *música mediana*), talvez caiba ainda a questão: o desleixo para com a estética/poética pode levar à barbárie até mesmo na fé?

Codetta

88. Como devemos preparar nossos alunos de graduação em música hoje no Brasil em meio ao contexto geral das atuais condições do mercado de trabalho? Caso tenhamos em vista uma preferência comercial, por certo, a formação de DJs, técnicos em produção sonora e profissionais de marketing para a *Indústria Cultural* deveria se consolidar como opção prioritária, pois, em meio a este sistema de racionalidade técnica e manipulação, absolutamente majoritário como mercado de trabalho, a figura do músico enquanto artista se torna cada vez mais obsoleta. Aí já não há mais espaço para a arte.
89. Observa-se que até o antigo ditado popular que satirizava todo aquele com limitada desenvoltura musical — "e que só sabia tocar vitrola" — perdeu completamente seu sentido: agora o DJ já se tornou o protagonista da música!
90. Portanto, a questão final fica assim formulada: interessa-nos a música enquanto mercado para a Indústria Cultural ou enquanto arte? Devemos preparar nossos alunos para o mercado ou apesar do mercado? Há chances ainda para a (proto)música enquanto processo criativo ou seus

Miolo_Musica.indd 45 3/8/2009 10:09:27

dias já estão contados? Poderia ainda ser extinto este universo musical após 25 séculos de história?

Referências Bibliográficas

ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e música – o pensamento analógico na construção de significados*. 4ª ed. São Paulo, Escrituras, 2006.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, Fischer, 1969.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst – Band I, 1920-1939*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1966.

COSTA, Alexandre. *Heráclito – fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro, Difel, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 2005.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes, 2003.

_____. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

_____. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart, Philipp Reclam, 1960.

_____. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes, 2001.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Tradução de Lya Luft. São Paulo, Geração, 2005.

SNOW, C.P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende. São Paulo, EDUSP, 1995.

Miolo_Musica.indd 46 3/8/2009 10:09:27

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular – temas e questões.* São Paulo, Editora 34, 2001.
WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

RUBENS RUSSOMANO RICCIARDI é Professor titular do Departamento de Música da ECA/USP de Ribeirão Preto.

Miolo_Musica.indd 47 3/8/2009 10:09:27

Rodolfo Coelho de Souza (USP/Ribeirão Preto)

Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica?

Resumo

A música eletroacústica, gerada por uma abordagem técnica em que forma e conteúdo não se diferenciam, exige do público uma capacidade de abstração que dificulta sua apresentação em forma de concerto. Essa dificuldade pode ser reduzida pela sua articulação a instrumentos ao vivo. A principal conquista realizada pela música eletroacústica, qual seja a possibilidade de explorar a natureza interna do som, teve o efeito contraditório de rarefazer a estruturação sintática da linguagem musical, induzindo-a a subordinar-se a outras linguagens, como ocorre no cinema, para poder continuar a realizar seu potencial de comunicação. A questão do mimetismo, que era característica das artes plásticas, aparece na música eletroacústica como uma corrente possivelmente na contra-mão do processo histórico. A ubiqüidade do som eletroacústico, tomado num sentido amplo, torna o problema da recepção da música eletroacústica mais familiar do que imaginamos, afetando a maneira como as gravações e a recepção das gravações são feitas. Um novo tipo de escritura surge a partir do fonograma, em contraste com as tradições da escrita e da transmissão oral.

Palavras-chave: *música eletroacústica; música do Século XX; linguagem musical*

Miolo_Musica.indd 48 3/8/2009 10:09:27

Alguns problemas clássicos da música eletroacústica como gênero

A especificidade da música eletroacústica decorre, a princípio, tão somente de seus meios técnicos de produção e suporte. Portanto, sob essa perspectiva, ela se definiria estritamente como uma técnica. Um sólido argumento a favor desse ponto de vista seria a constatação de que podemos, pelo menos em tese, produzir música eletroacústica organizada como música tonal, serial, minimalista, ou segundo qualquer outra abordagem estrutural escolhida.

Uma observação mais atenta nos faz porém relembrar a reflexão de Luciano Berio, suscitada pela moda de serialismo que dominou a composição musical acadêmica norte-americana nos anos sessenta. Berio nos alerta para o perigo do uso mecânico de uma técnica, sem levar em conta a poética que acompanhou sua gênese:

> A ideologia da indústria da cultura tende a congelar a experiência em esquemas e maneirismos: uma formação torna-se *Forma*; um instrumento, uma *Engenhoca;* um ideal social, *Partido*; a poética de Schoenberg e Webern, o *Sistema Dodecafônico*. Para mim, ao contrário, é essencial que o compositor seja capaz de comprovar a natureza relativa dos processos musicais: seus modelos estruturais, baseados nas experiências passadas, geram não apenas regras, mas também a transformação e a destruição dessas mesmas regras. (BERIO, 1996, p.169).

Em outras palavras: tonalidade, serialismo, música eletrônica, todas essas seriam técnicas que se difundiram e se cristalizaram em razão do seu sucesso ao dar suporte estrutural a obras musicais geradas por determinadas poéticas que veicularam certos significados estéticos. Para Berio, uma técnica que não cresce a partir de uma poética perde sua razão de ser. Citando Adorno no mesmo ensaio acima mencionado, Berio lembra que "o problema enfrentado pelo compositor não é tanto a organização do significado musical mas como conferir significado a uma organização". Na mesma época tal linha de reflexão era também apoiada por Pierre Boulez que defendia a posição de Claude Lévi-Strauss a respeito da indissolubilidade do binômio forma- conteúdo.

> Não partamos absolutamente das "substâncias e dos acidentes" da música, mas pensemos nela "em termos de relações, de funções". Temo, depois desta declaração, que me tratem de "abstrato absoluto", e que me acusem de esquecer, de tanto falar em estruturas, o conteúdo propriamente musical da obra a ser escrita. Creio que existe também aí um mal-entendido a ser levantado. Assim como afirma o sociólogo Lévi-Strauss, a propósito da linguagem pro-

Miolo_Musica.indd 49 3/8/2009 10:09:27

> priamente dita, estou persuadido de que em música não existe oposição entre forma e conteúdo, que não há "de um lado, o abstrato, do outro, o concreto". Forma e conteúdo são da mesma natureza, passíveis da mesma análise. (BOULEZ, 1972, p. 30).

O mesmo Boulez, ainda nos anos sessenta, após realizar seus primeiros experimentos com a música eletrônica, admitiu sua decepção com os resultados, argumentando que nessas experiências "os fins eram grandiosos, mas ingênuos: a liberdade, a precisão, o ilimitado, seriam trazidos pelo acaso ao compositor, como presentes de uma civilização verdadeiramente moderna" (BOULEZ 1995, p.200). A limitação das técnicas então disponíveis levou-o a deixar de lado os meios eletroacústicos por um longo período. Décadas se passaram e as técnicas eletroacústicas progrediram de modo assombroso. Todavia os dilemas estéticos da música eletroacústica, ainda que transformados por novas práticas, continuam tão perturbadores quanto na época dos pioneiros.

Permanece problemática a apresentação, em salas de concerto, da música eletroacústica gravada. A falta de elementos performáticos numa música difundida apenas por alto-falantes torna o espetáculo insuportavelmente abstrato para a maioria das platéias. Todavia em trilhas cinematográficas a música eletroacústica é assimilada naturalmente pelo público que mal se dá conta do uso intensivo do uso dessa técnica quando assiste a um filme. Nesse contexto podemos nos perguntar se a associação do som eletrônico com os significados usualmente conotados de ficção científica, terror e suspense é realmente inevitável. O problema da conotação aponta para a questão levantada por Adorno de que a dificuldade enfrentada pelo compositor é menos a de organizar o significado musical do que conferir significado a uma determinada organização.

A força da iconicidade sonora nos impele a ouvir primeiro simples qualidades em vez de relações entre os sons. Isso articula a tal armadilha de conotações acima apontada. Quando o objetivo é alcançar uma linguagem musical autônoma que seja independente de suportes literários ou visuais, há que se facilitar ao ouvinte uma escuta relacional, através de elementos indiciais, simbólicos e principalmente hipo-icônicos do signo musical, estabelecendo, entre os elementos estruturais do som uma clara malha de relações de similaridade, possivelmente em balanço com justaposições contrastantes articuladas por contiguidade.

A utopia de uma "escuta reduzida" proposta por Schaeffer para viabilizar a poética de uma música concreta, tem sua exigência sobre o ouvinte atenuada quando o som eletroacústico mistura-se ao som instrumental. Tal caminho, trilhado em obras referenciais sucessivamente por Karlheinz Stockhausen em *Kontakte,* Mario Davidovsky nos *Sincronismos* e Pierre Boulez em *Répons*, re-

Miolo_Musica.indd 50 3/8/2009 10:09:27

cupera o elemento humanizador da interpretação. Conjugando a expansão de significados permitida pelos materiais eletroacústicos à execução instrumental, tais compositores apontaram o caminho para a integração das conquistas eletroacústicas à uma linguagem musical mais largamente acessível ao ouvinte.

Sobre a exploração interna do som

Apesar de advertidos de que não devemos acreditar que o modelo de progresso no conhecimento, patrocinado pelas ciências exatas, seja extensível para as artes, é instigante comparar a direção das pesquisas da Física, na exploração do mundo sub-atômico, com a direção que tomou a Música, a partir das pesquisas eletroacústicas, na exploração das sutilezas da estrutura interna do som em si. Talvez a mais importante evolução técnica da música do século vinte tenha sido a possibilidade que a eletroacústica ofereceu ao compositor de trabalhar a natureza interna do som de modo intensivo. Até o advento do processamento eletrônico do som, o som devia necessariamente ser discretizado em notas, determinadas pela sua altura e duração, as quais, por sua vez, ao serem consignadas à execução de um determinado instrumento, adquiririam uma natureza tímbrica, cujos parâmetros de flexibilidade eram confinados à limitação de variações possíveis na produção sonora dos instrumentos mecânicos. A eletroacústica abriu a porta do timbre para a evolução temporal do "objeto musical" schaefferiano, no qual os parâmetros clássicos de altura e duração perdem suas prerrogativas de centralidade e passam a participar de um mecanismo complexo que abrange as infinitas possibilidades de variação contínua na espectro-morfologia do objeto sonoro.

A princípio podemos imaginar essa expansão de possibilidades como um ganho significativo para o compositor. Descartando a nota como elemento singular da articulação do discurso e substituindo-a pelo conceito de objeto sonoro, muito mais plástico e variável, esperaríamos que o compositor pudesse engendrar músicas com uma poética muito mais rica e complexa. A realidade não se mostrou tão generosa assim. Ao que parece nosso cérebro está equipado para lidar com gramáticas combinatórias de poucos elementos discretos com muito mais competência do que com o contínuo infinitamente variável. A música erudita havia sido capaz de gerar uma fascinante gama de variações do discurso baseada apenas nas possibilidades combinatórias de um repertório de signos aparentemente limitado, quais sejam, as doze notas da escala cromática multiplicados nos diversos registros, os acordes consonantes/dissonantes formados a partir dessas notas, os timbres e as dinâmicas codificados nos instrumentos utilizados. Ao abrir a porta para o contínuo, em detrimento da combinação de elementos discretos, diluiu-se a clareza gramatical do discurso. Como consequência, uma diversidade que deveria

Miolo_Musica.indd 51 3/8/2009 10:09:27

parecer infinitamente rica é muitas vezes percebida como amorfa, destituída de uma gramática que permita a impregnação do sentido. A audição sucessiva de músicas eletroacústicas, ainda que superficialmente diferentes, pode acabar por transmitir a sensação incômoda de que no fundo todas elas se parecem demais, talvez porque se careça de uma sintaxe elaborada para controlar a geração de significados complexos em um estágio de ainda proto-linguagem.

Um sintoma disso é a adaptação extraordinariamente bem sucedida que a linguagem da música eletroacústica sofreu nas trilhas de efeitos sonoros do cinema. Colocando-se a serviço de uma narrativa que lhe empreste sentido, o gesto musical eletroacústico circunscreve o seu vazio significante. O desconforto que o público experimenta ouvindo abstratamente uma música eletroacústica numa sala de concertos desaparece imediatamente quando esse mesmo material encontra-se coerentemente articulado a uma narrativa visual que lhe delimite o sentido. Na verdade sabemos que o sentido assim construido é maior do que a soma das partes. Um processo sinergético potencializa os significantes para além da mera troca de significação entre os componentes sonoros e visuais. Em compensação, o custo a pagar é uma perda da auto-suficiência da linguagem sonora, se é que esta chegou a existir em algum momento nos meios audio-visuais.

Sobre o problema do mimetismo

Não há como se escapar do seguinte dilema: ou a Arte aponta para as relações internas da sua própria linguagem, ou apontará para fora, para a relação de seus significantes com a realidade externa. Isso já havia sido constatado por Hippolyte Taine, um autor tão vetusto quanto pouco lido atualmente, que afirmou:

> Julgamos, a princípio, que sua finalidade (a da Arte) era a de *imitar a aparência sensível.* Depois, separando a imitação natural da imitação inteligente, concluimos que são *as relações entre as partes* que se querem reproduzir na aparência sensível. Por fim notando que as relações podem e devem ser alteradas para conduzir a Arte à sua maior altura, estabelecemos que é *para nelas fazer dominar um caráter essencial* que se estudam as relações das partes. (TAINE, 1940, p. 40. Os destaques fazem parte do original).

Quando a música concreta substituiu as possibilidades combinatórias de uma música composta com elementos discretos, por uma música que tentava abraçar o infinito do *continuum* sonoro, o fascínio de um admirável mundo novo encobriu a armadilha que jazia sob esta troca. Schaeffer desde o início esteve atento para o problema e imaginou uma saida pela tangente, com a asserção de

Miolo_Musica.indd 52 3/8/2009 10:09:27

uma nova postura perceptiva, a "escuta reduzida do objeto sonoro", que viria a resgatar o discurso de sua vertigem sobre o real. Essa escuta que desligaria o som gravado de sua referência à fonte sonora, implicaria em "mudar a direção do interesse" da escuta, uma vez que "ao deixar de escutar um acontecimento por meio do som, não deixamos por isso de seguir escutando o som como um acontecimento sonoro" (SCHAEFFER, 1988, p. 165).

A experiência cotidiana dos compositores eletroacústicos e seus críticos tem demonstrado que, quanto mais nos afastamos de uma arte musical combinatória, mais despencamos na interpretação mimética da realidade sonora. Nosso aparato cognitivo foi construido para extrair unidades discretas de sentido da percepção contínua da realidade. Ouvimos uma algazarra de chilreios e dizemos "são pássaros brincando"; ouvimos um ruido estridente e dizemos "é a campainha da porta chamando". Seria preciso subverter a natureza da percepção humana para que nossa resposta instintiva fosse: "é uma textura de impulsos na região aguda do espectro" ou "é um agrupamento não-harmônico de frequências com envoltória com impulso e decaimento curtos". Tais interpretações analíticas abstratas podem evidentemente ser feitas pelo especialista, mas são inúteis à construção de uma linguagem pelo ouvinte comum.

Desta forma me parece que uma alternativa viável para a recuperação do caminho do sentido na música eletroacústica seria exercitarmos nossa humildade e reconhecer que o passado foi sábio ao deixar o universo do real e suas infinitas alternativas, de fora da linguagem musical. Por outro lado, pensar o som eletroacústico apenas como uma ampliação da palheta do instrumentador, seria ignorar as magníficas conquistas empreendidas pela exploração interna do som na música eletroacústica. O dilema é conseguir recuperar na eletroacústica uma arte combinatória que incorpore o novo território conquistado no interior da matéria sonora, sem que isso nos obrigue a construir uma ponte indesejável com a realidade externa ao discurso musical.

Finalmente é curioso notar como as artes plásticas, especialmente a pintura e a escultura, que se estabeleceram a partir do mimetismo do real, progressivamente caminharam para a abstração, pagando um alto preço de incompreensão nesse percurso histórico. Na contra-mão das artes plásticas, a música, que se pensava vocacionada para o abstrato e por isso havia se empenhado no século dezenove em se libertar das muletas da linguagem verbal referencial que lhe emprestava sentido nos gêneros vocais, no século vinte, através do uso do processamento do som gravado como técnica de composição musical, atraiu para si o mesmo gênero de problemas de referencialidade que as artes miméticas haviam descartado. Não foi menor o preço de incompreensão que a música eletroacústica pagou nesse percurso.

Miolo_Musica.indd 53 3/8/2009 10:09:27

Sobre a ubiqüidade do som eletroacústico

Apesar da diluição sistemática da cultura superior promovida pela indústria cultural, quando mencionamos *música eletroacústica*, uma faixa culta do público provavelmente ainda associará o termo à música da geração de compositores eruditos que desbravou as possibilidades do gênero: Schaeffer, Stockhausen, Varèse e outros tantos. Todavia deveríamos lembrar que a esmagadora maioria dos sons musicais que ouvimos hoje, em todos os gêneros - popular ou erudito, instrumental ou vocal - é mediado de alguma forma por meios eletroacústicos. Pelo menos nesse sentido a recepção dessas músicas também é *eletroacústica*, implicando com isso que carrega traços conceituais, ainda que pouco evidentes, daquele gênero.

De fato o som eletroacústico foi diretamente responsável pelo declínio da prática da música instrumental doméstica. Um burguês do século dezenove que quisesse ouvir música em casa não tinha alternativa senão produzir música instrumental ou vocal com músicos ao vivo, fossem eles profissionais ou amadores, alguém contratado para esse fim ou um membro da família que cantasse, tocasse piano ou algum instrumento de cordas. Particularmente o piano, principal protagonista naquela era de produção sonora por meios mecânicos, viu sua importância nos lares gradativamente declinar ao longo do século vinte, passando de máquina de uso cotidiano a peça de decoração. A função do piano foi paulatinamente ocupada pelo gramofone, pelo rádio e pela televisão. Hoje, quando queremos ouvir música, tocamos um CD, sintonizamos uma estação de FM, zapeamos a televisão em busca de música em algum canal, colocamos um DVD com a gravação de um concerto ou show, ou baixamos pela internet um arquivo MP3 que próprio o computador executará. A hipótese de sentarmos num sofá para ouvir uma jovem donzela da família executar ao vivo uma peça ao piano é tão remota quanto irmos ao trabalho numa carruagem puxada a cavalos. Ouvir música clássica em sala de concertos é provavelmente um dos últimos remanescentes - quem sabe em vias de extinção - das formas de ouvir música do passado.

Para alguns músicos é assustador constatar que os recursos tecnológicos penetraram não só nos meios de reprodução sonora, mas nos próprios meios de produção. O recente fenômeno de pianos acústicos controlados em Midi que convida fantasmas de grandes pianistas a executar concertos em saguões de hotel, demonstra que a programação desses instrumentos mecânico-digitais atingiu um nível de perfeição tão admirável que mesmo um expert não é capaz de distinguir auditivamente uma execução ao vivo de uma programada.

O que tudo isso significa? Significa, inicialmente, que tanto nossa percepção como a produção musical passaram a ser mediadas, cada vez mais radicalmente, pelos canais eletroacústicos. Isso trouxe consequências. Glenn Gould, o polêmico pia-

Miolo_Musica.indd 54 3/8/2009 10:09:27

nista canadense, defendia os recursos de edição, já em 1966, argumentando que "ao tirar partido das vantagens do raciocínio posterior à tomada de som de uma gravação, o intérprete pode, frequentemente, transcender as limitações que a execução impõe sobre a imaginação" (GOULD, 1996, p.65). Gould também constatou que após o advento da gravação fonográfica, os estilos de interpretação pianística que prezavam uma ampla margem de liberdade expressiva em detrimento da precisão entraram rapidamente em declínio no conceito do público. A estética da reprodutibilidade exigiu um rigor textual incomensuravelmente maior do que permitia a evanescente execução ao vivo. De mesma forma, um público habituado a uma certa concepção fixada pela gravação, passou a exigir o mesmo resultado ao vivo. Obviamente muitas vezes isso é impossível, uma vez que recursos como a escolha entre múltiplas tomadas, os cortes e as edições, corriqueiramente usados na produção fonográfica, não estão disponíveis para a execução em tempo real, da mesma maneira como o movimento de câmera e os cortes de plano do cinema não estão disponíveis para o teatro. Acontece porém que as pessoas não fazem na música a mesma distinção clara entre produto mediado e produto ao vivo que somos capazes de fazer entre a peça de teatro e o cinema, pela simples razão que o cinema efetivamente criou uma linguagem cuja sintaxe difere substancialmente da sintaxe de um teatro filmado, enquanto que, tanto os músicos quanto o público, continuaram a pensar a gravação fonográfica da música clássica como sendo uma fotografia sonora do concerto ao vivo, ainda que isso, muitas vezes, não fosse mais verdade. A música produzida pela indústria cultural, entretanto, a despeito de todas as críticas estéticas que possamos lhe fazer, soube entender e tirar partido com muito mais eficiência da natureza diferenciada do processo idiomático da produção musical mediada pela tecnologia.

Um exemplo curioso, revelador de uma faceta enigmática desse processo, é o sucesso que até hoje fazem as gravações de Billie Holliday da fase inicial da sua carreira, nos anos 30. Paradoxalmente, gravações posteriores, das décadas de 40 e 50, realizadas com recursos técnicos mais avançados e portanto mais fiéis na captação do timbre da voz da cantora, não gozam da mesma estima do público. Ao que parece o que atrai as pessoas naqueles registros mais rudimentares do início da carreira é justamente a alteração da voz natural, a qualidade de voz filtrada eletroacusticamente pelo processo de captação fonográfica. Tal fato sugere a hipótese de que o prazer dessa escuta pode estar associado a uma regressão psicológica similar à que experimentamos quando bisbilhotamos sons filtrados através de uma porta. Já se comentou também que os milhões de admiradores de Enrico Caruso e Beniamino Gigli pelo mundo afora que só os conheceram através de gravações em vinil de 78 rotações que registravam suas vozes operísticas com uma qualidade sensivelmente alterada pela deficiente tecnologia da época, teriam ficado chocados e talvez decepcionados se algum dia os ouvissem cantando ao vivo…

Miolo_Musica.indd 55 3/8/2009 10:09:27

Sobre a "escrita" eletroacústica

Ainda quanto à sintaxe de cortes e edições, a chamada música eletroacústica erudita procurou, desde seus primórdios nos anos 50, um processo criativo similar ao cinematográfico, utilizando novas poéticas que tirassem partido dos recursos idiomáticos do novo meio de produção. Adveio daí o postulado que na música eletroacústica o fonograma deveria substituir a partitura, tal como no cinema o celulóide deveria substituir a peça teatral escrita. A metáfora de 'escultor sonoro' passa a representar o novo papel assumido pelo compositor eletroacústico, substituindo a imagem tradicional do compositor como um 'escritor de partituras'. Como muitas metáforas, essa representação padece do defeito de representar apenas uma meia-verdade e esconder a outra metade. A produção fílmica raramente dispensa uma etapa preliminar de elaboração de roteiro e *story-board*, em muitos aspectos equivalente à etapa de elaboração dramatúrgica do texto teatral. Mesmo quando abre algum espaço para a improvisação e o acaso, o cinema raramente arrisca demais, não fôra por outras razões, porque o custo pode ser alto demais. Portanto, via de regra, tanto a produção teatral como a cinematográfica partem de um roteiro escrito em forma dramatúrgica. No cinema quatro escrituras se sobrepõem: uma baseada na linguagem verbal (o roteiro, com seus diálogos escritos e diversas marcações), outra numa eventual representação pictórica preliminar (materializada num *story-board*), outra na representação fotográfica (o fotograma mudo), outra na representação fonográfica (o fotograma sonorizado). Essas quatro escrituras são articuladas no produto final pela poética da montagem.

Na música erudita, por sua vez, os compositores eletroacústicos anunciaram como conquistas libertárias o abandono da partitura e a nova técnica de composição a partir da manipulação e montagem direta do material gravado. Duas outras formas de escritura da música tradicional — a partitura e a concepção de execução memorizada pelo intérprete — passaram a ser substituidas por uma única escritura: os impulsos eletromagnéticos gravados numa fita ou recentemente, de modo equivalente, pelos dígitos armazenados na memória do computador.

Comparemos a questão da escritura no mercado fonográfico comercial e na produção de música eletroacústica erudita. Constatamos que em ambas o objeto central da produção artística passou a ser o *fonograma*. O pagamento de direitos autorais, com seus fundamentos jurídicos vinculados à tradição da edição de livros obrigava, até um certo momento, o compositor de canções populares a transcrever sua música para o papel. Frequentemente musicalmente iletrado, aqueles compositores tinham que se valer de um coadjuvante erudito para realizar a transcrição. Isso testemunhava a existência de um trabalho implícito de escritura musical.

Miolo_Musica.indd 56 3/8/2009 10:09:27

Hoje a situação delineia-se com contornos mais complexos. Como transcrever com fidelidade para o papel os ruidos fragmentários 'tocados' por um DJ ou a canção de um grupo de rock, composta por poucos acordes de guitarra, todavia intensamente distorcidos por efeitos eletrônicos e frenéticamente ritmada pela percussão em meio a urros inintelígiveis do vocalista? Nesses casos só o fonograma pode representar a si mesmo porque não é possível nenhuma idealização da escritura sonora, apenas sua própria concretude. O que se deduz é que os meios de produção musical, também na música popular comercial, à semelhança do que se propunha fazer na música eletroacústica erudita, paulatinamente obliteraram a composição musical abstrata, substituindo-a por meios de manipulação direta do som com recursos eletroacústicos. Não seria de se estranhar então que DJs e Stockhausen, por mais óbvias que sejam as diferenças entre os discursos musicais que produzem, sejam alinhados pela imprensa como representantes de um fenômeno com uma raiz comum chamada de 'música eletrônica1'.

Em meio a tantas taxonomias possíveis das músicas de hoje, parece-nos necessário ressaltar que os diferentes universos sonoros estão demarcados pelos seus processos de registro da produção. As músicas popular-urbana e folclórica-rural perpetuam-se pela transmissão oral, a música erudita pela transmissão escrita (ainda que certos aspectos da sua interpretação sejam complementados pela tradição oral) e a música da indústria cultural (e a eletroacústica) pelo fonograma.

Em cada um desses métodos de registro, o uso de diferentes suportes tem consequências diretas na perenidade e obsolescência da criação musical. Sabemos que a tradição oral é frágil: as pessoas morrem, esquecem, incorporam novos dados que descaracterizam os registros originais de sua memória. Mas a nova tradição do fonograma em muitos aspectos também é frágil, senão por outros motivos, porque seus suportes também envelhecem ou se tornam obsoletos, mesmo que pareçam perenes à primeira vista. O suporte escrito da partitura, que bem ou mal cumpriu sua função por mil anos, oferecia a grande vantagem de incentivar o raciocínio musical analítico. Foi essa possibilidade de idealizar o som que vitalizou a criação musical no milênio passado. Um radical abandono da escritura musical idealizada trará consequências importantes para a continuidade do processo histórico criativo da música ocidental.

A vitalidade da escritura do cinema comprova a importância do planejamento prévio. É possível realizar cinematográficamente de mil maneiras diferentes um texto clássico como *Romeu e Julieta* de Shakespeare, assim como é possível muitos *remakes* de *King Kong*. Há uma escritura subjacente à linguagem cinematográfica que viabiliza novas interpretações. Mas quem ousaria fazer um *remake* do *Canto dos Adolescentes* de Stockhausen? Quando o fonograma se fecha à interpretação resta-lhe apenas a alternativa estupidificante do mimetismo patético das *bandas cover* que imaginam poder restaurar vida a um registro fonográfico fossilizado.

Miolo_Musica.indd 57 3/8/2009 10:09:27

Referências Bibliográficas

BERIO, Luciano. "The composer on his work: meditation on a twelve-tone horse". *In* (org. Kostelanetz, Richard e Darby, Joseph) *Classic Essays on Twentieth-Century Music.* New York, Schirmer. 1996. (original, *The Christian Science Monitor*, 1968).

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje.* São Paulo, Perspectiva, 1972. (original, Schott, 1963)

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz.* São Paulo, Perspectiva, 1995. (original, Seuil, 1966).

GOULD, Glenn. "The Prospects of Recording". *In* (org. Kostelanetz, Richard e Darby, Joseph) *Classic Essays on Twentieth-Century Music.* New York, Schirmer, 1996. (original, *High Fidelity Magazine*: 1966).

TAINE, Hippolyte. *Da Natureza e Produção da Obra de Arte.* Lisboa: Editorial Inquérito. 1940. (original, Fayard, 1865).

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales.* Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Original, Seuil, 1966).

RODOLFO COELHO DE SOUZA (1952) é doutor em composição musical pela *University of Texas at Austin* e mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo. De 2000 a 2005 foi professor da Universidade Federal do Paraná e de 2005 em diante, professor livre-docente do Departamento de Música de Ribeirão Preto da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas concentram-se em aspectos das teorias da música atonal e da música eletroacústica e também em musicologia analítica da linguagem dos compositores brasileiros do final do romantismo e início do modernismo, especialmente da obra de Alberto Nepomuceno.

Miolo_Musica.indd 58 3/8/2009 10:09:27

Antenor Ferreira Corrêa (USP)

O arbitrário, o cultural e o natural na estruturação da linguagem musical

Resumo

Com esta pesquisa objetiva-se investigar as possíveis determinantes que conduzem à escolha de padronizações escalares e rítmicas privilegiadas. Parte da hipótese de que essas escolhas não são aleatórias, mas resultam daquilo que é mais expressivo dos valores do grupo que as aplica, associado a um fator condicionante: o grau de complexidade. Este, norteia a eleição dos padrões de um modo funcional, visando sua assimilação pela comunidade praticante de modo a distingui-la das manifestações musicais de outros grupos. Os resultados sugerem a existência de um processo orientado em função dos elementos estruturais componentes da linguagem musical.

Palavras-chave: *ritmos diatônicos; padrões rítmicos; configurações escalares; isomorfismos*

Introdução

Ao abandonar o nomadismo, cerca de 10.000 a.C. ao final da última Idade do Gelo, os já *homo-sapiens* estabelecem os primeiros grupos dedicados ao cultivo da terra. A substituição da antiga atividade coletora pela agricultura, fixou efetivamente o homem em locais determinados; foram formadas as primeiras comunidades; as primitivas relações culturais intensificaram-se face às novas condições disponíveis para sua produção e perpetuação; surgiram, então, outras relações sociais, gerando novas maneiras de comunicação.

Algumas teorias entendem que a partir desse ponto abriu-se o caminho para o surgimento daquilo que hoje é chamado *música*. Esse entendimento baseia-se no postulado de que as manifestações musicais são dados culturais, artefatos produzidos por uma comunidade; diferentemente de certas teses que situam a música no interior do processo evolutivo da espécie humana, atribuindo-lhe um valor para a sobrevivência. Todavia, pode-se supor que os primeiros grupos possuíam como matéria prima para a criação musical aquilo fornecido pela natureza, ou seja, o som. O componente cultural revela-se na maneira como esse som é tratado. As fronteiras entre o natural (dado físico-acústico) e o cultural (modos de organização do material sonoro) são unidas já no instante em que se delineiam.

A passagem do nomadismo para o sedentarismo levou à constituição de comunidades que, por sua vez, apresentavam características próprias e distintivas, com modos particulares de relacionamento social e cultural. Esses traços acabariam por funcionar como diferenciais entre os grupos, atribuindo-lhes *identidade cultural*. As manifestações musicais também adquirem variadas funções, quer seja como auxiliar nos distintos ritos praticados ou com a finalidade de comunicação.

O aspecto comunicativo, em qualquer tipo de linguagem, reivindica a existência e o domínio de um código comum. Esse código, por seu turno, é composto de elementos estruturais e por normas de organização, a sintaxe. Assim, ao mesmo tempo em que comunica uma posição individual, a *linguagem* expressa todo um sistema coletivo e virtual implícito no código utilizado. Na música, apesar de um conceito genérico, entende-se por estruturas: escalas, melodia, ritmo, contraponto, harmonia e forma, ou seja, o conceito compreende todos os componentes da linguagem musical, desde as propriedades acústicas básicas até as construções formais inteiras. Esses componentes estruturais são organizados de acordo com as regras da sintaxe musical. Como são formadas ou de onde provêm essas estruturas? Seriam criações arbitrárias ou possuiriam alguma orientação natural? Uma escala ou um padrão rítmico qualquer são resultados de um processo aleatório ou é possível encontrar um fator determinante na sua constituição?

Miolo_Musica.indd 60 3/8/2009 10:09:28

Ao encontro dessas respostas, este trabalho pretende levantar pontos de reflexão sobre os modos de configuração das estruturas musicais, avaliando as variáveis postas em jogo durante sua constituição. Fundamenta-se na constatação de que o fato musical, consensualmente tido como cultural, traz em si elementos universais, como as escalas. Na consideração dos aspectos rítmicos tomou-se por base o modelo de Jeff Pressing (1983), o qual indica a existência dos *ritmos diatônicos*, sugerindo uma possível interferência de um componente natural na estruturação rítmica, similar à realizada pela série harmônica no campo das alturas. Como as pesquisas de Pressing deram-se sobre as culturas Africana, Tailandesa e dos Bálcãs, realizou-se aqui o emprego de seu modelo em alguns ritmos da tradição brasileira. Resulta desse estudo a comprovação de que esse modelo, embora inadequado para certos tipos de pulsações subjacentes, aponta para a existência de um elemento não arbitrário na constituição das várias configurações analisadas.

Elementos essencialmente universais

De uma maneira mais que resumida, na introdução deste trabalho teve-se a intenção de recuar dos dias atuais até cerca de 10.000 anos a.C. (final da última Idade do Gelo), a fim de vislumbrar quais seriam as condições e fatores que possibilitaram o surgimento da linguagem, em especial a linguagem da música. Nesse sentido especulou-se a respeito do estabelecimento dos primeiros grupos sociais, cujas necessidades[7] diversas (inclusive de comunicação) fizeram com que a matéria prima sonora (o som) fosse trabalhada gerando a música e, portanto, seu código. Fique claro que não se trata do código escrito ou sistema de representação como conhecemos hoje, mas de um sistema oral viabilizador da reprodução e posterior decodificação por parte daqueles cuja manifestação musical fosse destinada. Ressalte-se que toda música transmite informações, na medida em que demanda mecanismos (cerebrais) de percepção (apreensão), análise, processamento (comparação), armazenagem e recuperação de dados, independentemente do conteúdo musical parecer visar mais os estados afetivos que os informativos. Os três conhecidos componentes (emissor – meio – receptor) no percurso de dada mensagem requerem do receptor mais três fases: (1) captação das ondas sonoras pelo tímpano que transmite ao (2) ouvido interno, responsável pela classificação das vibrações de acordo com gamas de freqüência e as converte em impulsos nervosos elétricos que são (3) enviados ao cérebro, onde "a informação é processada, apre-

[7] Antropólogos verificaram que mesmo "a preocupação estética é uma constante na espécie humana" (HERSKOVITS, 1963, p. 177).

Miolo_Musica.indd 61 3/8/2009 10:09:28

sentada como uma imagem de detalhes auditivos em certa área do córtex, identificada, armazenada na memória e eventualmente transferida para outros centros do cérebro" (ROEDERER, 1998, p.19).

O código musical comporta elementos estruturais, bem como, suas normas de organização, sintaxe. Em princípio pode-se pensar que a criação de um sistema como esse é arbitrária. Ao adotar um sistema, no entanto, o grupo está selecionando aquilo que é mais representativo de seus valores. Assim, é possível ponderar se o processo de estabelecimento de um código já não se encontraria direcionado para atender ou adequar-se aos valores da comunidade de onde surge. Não seria esse um processo orientado? Como avaliar a carga de arbitrariedade embutida nesse direcionamento? Poder-se-ia pensar, então, em um dado natural (som) manipulado culturalmente, mas, de antemão, orientado para atender aos interesses de determinado meio social. O próximo passo, no confronto entre o natural e o arbitrário, seria atentar para os elementos estruturadores da linguagem musical, por exemplo, as escalas e os padrões rítmicos.

As formações escalares encontram-se presentes em todas as culturas musicais, diferenciando-se apenas pelo número de divisões feitas em uma oitava. É sabido que a segmentação do contínuo sonoro em intervalos não segue a mesma padronização nas diferentes culturas musicais. O interior de uma oitava é fracionado em mais de doze intervalos na música hindu (22 intervalos) e árabe-persa (de 15 a 24 intervalos), em contrapartida à maioria das culturas ocidentais que adota a divisão da oitava em doze partes iguais. Contudo, todas as culturas musicais div*idem* a oitava de alguma maneira.

Pesquisas já foram realizadas na tentativa de avaliar de que maneira se realizam estas distintas divisões e como são estabelecidas as relações entre os intervalos. Haveria alguma relação natural de freqüência na forma como o sistema auditivo processa o estímulo sonoro e define os intervalos de uma escala? Ao que tudo indica a resposta é não. As divisões são arbitrárias. Mesmo que exista uma grande proximidade com a série harmônica e com o ciclo das quintas na construção das escalas, não há como estabelecer uma regra geral válida para todos os povos e, segundo o historiador Curt Sachs, "nem a oitava é um intervalo óbvio na música primitiva" (*apud* NATTIEZ, 1984, p. 233). Sachs cita como exemplo da ausência deste intervalo a música dos Marind-aim da Nova Guiné, dos pigmeus Batwa do Congo e dos esquimós do Cariboo (*idem*, p. 234).

Teorias que situam a aquisição da fala em um momento anterior ao surgimento das manifestações musicais na cadeia evolutiva sugerem que as relações freqüenciais mantidas na configuração escalar são correspondentes às distâncias entre os sons usados na fala. De acordo com essa hipótese, o mecanismo envolvido na escolha dos sons presentes em uma escala musical é

Miolo_Musica.indd 62 3/8/2009 10:09:28

guiado pela percepção tendo por base as sonoridades da fala, as quais seriam consideradas pelo cérebro como 'mais agradáveis', pois este recria um contexto baseado em experiência anterior. Pesquisas executadas por Kubik parecem confirmar essa hipótese, haja vista a diversidade de línguas encontradas na África manter uma relação diretamente proporcional ao número de escalas musicais empregadas nas diversas regiões. "As escalas africanas e o 'gênero da música' são, essencialmente, função do caráter das línguas africanas que, na sua maioria, são mais ou menos línguas tonais, ou, pelo menos, pressupõem um certo dueto lingüístico para algumas palavras e frases" (KUBIK, 1970, p. 12). Kubik também ressalta a possibilidade de um pesquisador treinado perceber de antemão o sistema musical de determinada tribo com base na observação da língua. Segundo ele, "as línguas tonais 'heptatônicas' são bastante características pelos seus curtos intervalos e pequenos desvios de uma espécie de centro tonal" (*ibid.*, p.12). Essa interdependência entre língua e sistema escalar parece ser uma constante nas várias tribos africanas, já que, apesar das grandes distâncias entre estas, é possível demonstrar a semelhança existente entre a música das diferentes tribos que mantém uma semelhança da língua: "povos de línguas parecidas têm música parecida, ou, em todo caso, um sistema tonal semelhante" (*ibid.*, p.12). Kubik avalia ainda que "na relação essencial entre as línguas e os sistemas tonais de muitos povos da África negra reside uma das explicações da extraordinária multiplicidade das orgânicas musicais daquele continente" (*ibid*, p. 12).

Não obstante, evidências coletadas por etnomusicólogos mostram que nenhuma cultura musical dispensa o uso de escalas, indicando que "a utilização de relações discretas de altura é essencialmente universal" (BURNS & WARD, 1982, p. 242). Jean Molino, ao analisar o processo histórico que conduziu o ocidente à chamada *música pura*, avalia ser esse um processo de exploração e de construção realizado sobre o material musical. Segundo ele, "a música – não só no mundo ocidental – obedece a um duplo movimento de descoberta e de fabricação" (Molino, 1975, p. 120), independentemente do grau de evolução da cultura em que se dá o fato musical. Ele ainda esclarece que, por exemplo, "passar de uma gama tritônica para uma gama pentatônica é ao mesmo tempo descobrir e organizar terras desconhecidas" (*ibid,* p. 121), um ato produtivo e arbitrário de construção que se dá sobre as mais variadas extensões do campo musical. Ao final de sua argumentação, conclui que:

> Uma das primeiras operações através das quais se manifesta esta descoberta construtiva que se gera na música consiste no desmembramento do contínuo sonoro. Fossem quais fossem as linhas de evolução reais que conduziram do

Miolo_Musica.indd 63 3/8/2009 10:09:28

> ruído ao som e a influência dos instrumentos de som fixo, a criação de uma escala é uma etapa essencial da história da música (*ibid.*, p.120).

Todavia, vale contrapor aqui a consideração de Kubik quanto a essa exigência da diacronicidade histórica que entende a monofonia evoluindo para o *organum* e depois para a polifonia. De acordo com Kubik, esse pseudo-evolucionismo não se justifica na música africana. Existem vários casos na África em que o heptatonismo representa a fase histórica mais antiga. O mesmo vale para as escalas: "o pentatonismo não é o antecedente do heptatonismo (…) é evidente que certos povos pentatônicos africanos são musicalmente mais ativos do que alguns dos heptatônicos. Nem as tribos pentatônicas virão a ser heptatônicas ao longo de um progressivo 'desenvolvimento'" (*ibid*, p. 20).

Embora se configurem enquanto construções arbitrárias no interior de uma atividade também arbitrária (posto que o fato musical é um fenômeno cultural), as formações escalares se fazem presentes em todas as sociedades musicais. Qual seria a razão para esta ocorrência universal em meio a um fato arbitrário? Uma possível resposta é oferecida pela psicofísica aliada à teoria da informação. Segundo a Teoria da Informação, no confronto com altos níveis informativos, a tendência humana é realizar uma redução desta carga informativa por meio de uma codificação em categorias dos elementos componentes destas mensagens. Esta segmentação em subpartes auxilia e facilita o processo cognitivo, donde pode-se supor que a existência das *escalas* musicais corresponda a este processo de subpartição. Uma razão neuropsicológica para este processo de segmentação e compartimentação é descrita por Roederer da seguinte maneira:

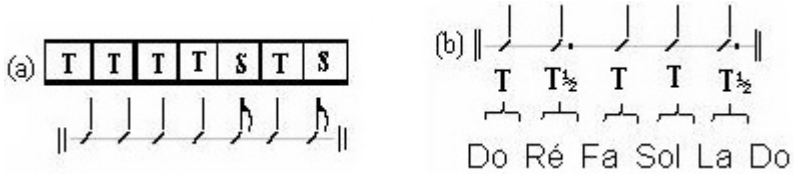
> É mais fácil para o cérebro processar, identificar e armazenar em sua memória uma melodia formada por uma seqüência temporal de valores discretos de altura que ostentem uma certa relação entre si, proporcionada de certa forma pela série harmônica, do que por um padrão temporal de alturas que deslize continuamente para cima e para baixo por todas as freqüências possíveis, cujo processamento, identificação e armazenagem na memória exigiriam muito mais bits de informação do que uma seqüência discreta (ROEDERER, 1998, pp. 259-260).

Sendo possível o entendimento de que uma escala é a expressão dos intervalos da série harmônica condensados no interior de uma oitava, poder-se-ia julgar as padronizações rítmicas como prolongações de uma propriedade físico-acústica do som, a saber, a duração? A escolha ou constituição de um padrão rítmico seria mais arbitrária do que o processo de formação das escalas?

Miolo_Musica.indd 64 3/8/2009 10:09:28

Segmentação do contínuo temporal

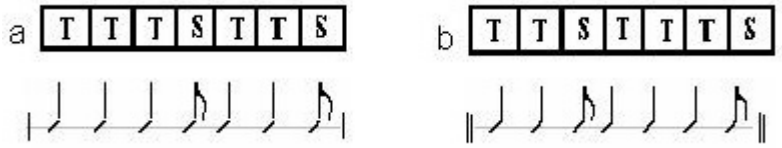
No campo das alturas a série harmônica funciona como um alicerce físico na aproximação do natural com o cultural. No domínio temporal, no entanto, as subpartições parecem revestir-se de uma maior carga arbitrária. Alguns estudos, em especial o de Jeffrey Pressing (1983), tencionaram verificar esse grau de arbítrio. Esses trabalhos acabaram por apontar certas similaridades entre as estruturas escalares diatônicas e alguns padrões rítmicos, os denominados *ritmos diatônicos*. Um ritmo diatônico é o resultado de uma segmentação no domínio temporal que gera um padrão rítmico cuja configuração interna é similar à disposição intervalar de uma escala ou modo diatônico. A descoberta desses ritmos diatônicos levou, num primeiro momento, a vislumbrar uma espécie de componente natural comandando o processo de constituição dos ritmos, pois se entendendo que uma formação escalar resulta de procedimentos 'naturais', estando os ritmos de certa forma vinculados às estruturas internas das escalas, estes devem, portanto, possuir um tipo de direcionamento natural. O Exemplo 1 demonstra esse processo de translado entre os domínios freqüencial e temporal.



Exemplo 1: Correspondência entre as configurações intervalares e rítmicas. Modo lídio e Barra-vento (a) e modo jônio e *Bembê* (b)

No Ex. 1, são apresentadas as estruturas básicas ou frases rítmicas de referência [*time-line patterns*] dos ritmos barra-vento, presente no candomblé brasileiro, e do *bembê*, folclore cubano. As figuras correspondentes aos valores de duração forma convertidas em intervalos de tom (semínima) e semitom (colcheia), resultando nos modos lídio e jônio respectivamente. Outras conformações são possíveis, como mostrado no Exemplo 2. O ritmo cubano *abakwa* é transposto para o domínio freqüencial resultando em uma escala pentatônica (Ex. 2b). De maneira similar é possível inverter o processo, transpondo-se o modo lídio com sétima menor (ou mixolídio com quarta aumentada), modo muito usado na música folclórica nordestina do Brasil, para o domínio temporal resultará na seqüência rítmica mostrada no Ex. 2a.

Miolo_Musica.indd 65 3/8/2009 10:09:28



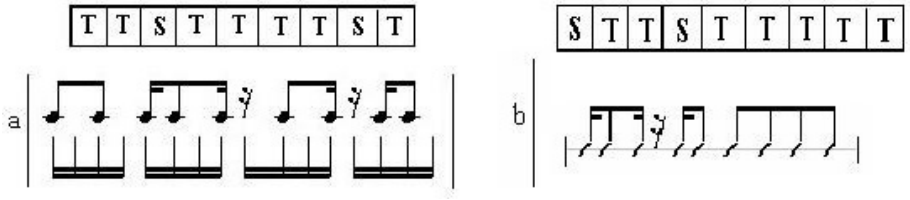
Exemplo 2: (a) modo lídio com sétima menor (ou mixolídio com quarta aumentada) transposto para o domínio temporal, (b) padrão rítmico básico do abakwa transposto para o domínio das alturas resultando em uma escala pentatônica.

Vale notar que a estrutura dos padrões rítmicos formados na transposição entre domínios corresponde ao agrupamento métrico de doze pulsações, podendo ser escrita em compasso quaternário composto tendo por unidade de tempo a semínima pontuada (fórmula de compasso 12/8), agrupamento tipicamente característico e significativo de músicas tradicionais africanas.

> As formas musicais (africanas) organizam-se de maneira que os motivos e temas desenvolvam-se de acordo com um número regular dessas pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou os seus múltiplos, mais raramente 9, 18 ou 27 pulsações. É o que designamos por ciclos; os números são designados por fórmulas estruturantes. Muitas destas fórmulas podem ser divididas ou partidas de mais de uma maneira, permitindo assim a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante em música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6. (KUBIK, 1981, p. 92).

No entanto, essas correspondências isomórficas tratam-se apenas de coincidências, não apresentando qualquer sustentação quando se tenta especular a respeito de determinações naturais. Essa ausência de base natural pode ser analisada observando-se que somente para os agrupamentos métricos cuja pulsação intrínseca seja de doze ou de seis colcheias (compassos de 12/8 ou 6/8) os padrões ritmos resultarão similares aos modos diatônicos. Tomando quaisquer ritmos cuja escansão de sua pulsação subjacente resulte diferente de 12 ou 6, como os ritmos de 16 pulsações mostrados no Exemplo 3a e 3b, a escala obtida não será diatônica. As escalas formadas no Ex. 3 possuem nove intervalos, isto é, sobrepassam a tessitura de uma oitava, gerando assim uma escala sintética (cf: PERSICHETTI, 1961, p. 41) por apresentar desvios na seqüência normal dos sons parciais superiores originados na série harmônica.

Miolo_Musica.indd 66 3/8/2009 10:09:28



Exemplo 3: frases rítmicas do Samba (a) e do Ijexá (b)
com suas respectivas transposições para o domínio intervalar.

Conclusões

Apesar da multiplicidade de funções e atributos apresentados pelo fato musical apontar para a impossibilidade da existência de uma música universal, algumas propriedades deste fato podem ser consideradas de uso comum pela grande maioria dos povos, como é o caso das escalas. A segmentação do contínuo sonoro em unidades discretas é descrita pelos etnomusicólogos como "essencialmente universal". A necessidade de divisão do campo das alturas pode ter como objetivo a redução da carga informativa apresentada aos indivíduos de maneira a auxiliar o processo cognitivo, facilitando o processamento cerebral. De maneira análoga, o contínuo temporal apresenta subdivisões peculiares, o que levou a especular a respeito da existência de uma espécie de transposição entre os domínios sonoro e temporal, vislumbrando-se uma possível orientação natural. Pesquisas realizadas em diferentes culturas demonstraram a ocorrência de padrões rítmicos correspondentes aos padrões escalares, os chamados *ritmos diatônicos*. Nas seqüências de tradição africana observou-se que a construção dos padrões de referência apresenta em seu conjunto 12 elementos (resultantes da escansão do agrupamento métrico quaternário composto), semelhantemente às 12 classes de alturas existentes nas formações escalares. Nos ritmos como os da tradição brasileira, nota-se que o conjunto é formado por 16 elementos (correspondentes à pulsação subjacente ao padrão geral), o que engendra configurações não diatônicas. Não obstante, os elementos essencialmente universais existem de fato, donde poder-se-ia especular sobre a necessidade de suas ocorrências.

Resgatando a discussão inicial sobre o código de comunicação musical e sua analogia com o código verbal permite-se dizer que o aspecto comunicativo, em qualquer tipo de linguagem, reivindica a existência e o domínio de um código comum. Esse código, por seu turno, é composto de elementos estruturais e por normas de organização, a sintaxe. A constituição de um sistema de códigos não acontece de uma maneira aleatória ou completamente imprevisível. Enquanto sistema fechado, forma-se a partir de elementos estruturantes, os quais viabilizam sua construção e

Miolo_Musica.indd 67 3/8/2009 10:09:28

determinam suas transformações, alem de assegurar sua coerência. Das transformações concebíveis, somente são realizadas aquelas para as quais o sistema encontra-se orientado em função de suas estruturas constituintes. Todos os objetos estáveis, componentes do sistema, compõem-se de matéria e forma, de significante (traços visíveis e observáveis, sua morfologia empírica) e significado (conceito racional que lhe assegura a estabilidade), do perceptível e do inteligível, trazendo implícitos um dinamismo subjacente que orienta e determina a organização da estrutura geral. Essas diretrizes intrínsecas às estruturas governariam, por exemplo, a edificação dos códigos comunicativos. Dessa maneira, os elementos essencialmente universais ocorreriam porque existem orientações necessárias de antemão implícitas no próprio processo de construção do sistema geral que os abarca. Na música, por exemplo, a necessidade de segmentação dos contínuos freqüencial e temporal é uma diretriz intrínseca à estrutura do código musical, sem o qual, a comunicação não lograria sucesso.

De maneira sucinta pode-se entender que na música o elemento natural é o som com suas propriedades físico-acústicas implícitas. O cultural diz respeito às limitações e imposições do meio, isto é, o grau de complexidade[8] de determinado grupo cultural em um dado momento e o desejo de expressão dos valores de identidade desse grupo (o que se perpetua, e torna-se tradição, é aquilo importante para o grupo social. Os legados só se sustentam pela manutenção dos valores que trazem implícitos, valores estes que em dado momento conferiram e constituíram a identidade da comunidade de onde surgiram). Arbitrários são os modos de configuração da matéria-prima musical, o som. Todavia, como foi possível perceber, essa arbitrariedade não é de todo aleatória, pois possui certas determinações ou orientações impostas pela própria constituição interna do sistema, característica essa resultante das estruturas integrantes do sistema geral. Esse aspecto torna quase inadequado falar em diferenciações absolutamente exatas entre o cultural ou natural, pois um dado físico natural é, de fato, manipulado culturalmente, contudo essa manipulação está cerceada por orientações ou predisposições inerentes à própria natureza das estruturas integrantes.

[8] Não se entende a complexidade sob o ponto de vista evolutivo-positivista, em que adquire um estatuto valorativo, mas sim como um processo entrópico, obtido pelo aumento de elementos e/ou incremento dos aspectos envolvidos no convívio sócio-cultural. É decerto errôneo postular que a música de determinado povo encontra-se em um estágio inferior porque seu canto é em uníssono, compreendido numa gama pentatônica com marcação rítmica apenas no tempo forte. Pode-se, no entanto, entender o pulso como sendo um dos elementos mais básicos da estruturação musical (que, analogamente aos conceitos primários da matemática, desafia uma definição absoluta) e quaisquer elaborações empreendidas sobre ele, implicam, conseqüentemente, no aumento da carga informativa e da complexidade. Por conta disto, acredita-se que o grau de complexidade em que se encontrava determinada cultura em dado momento, afetou a constituição da música e dos padrões rítmicos. Postula-se, então, que as manifestações culturais reflitam os valores representativos e diferenciais da comunidade de onde surgiram, elementos estes que, justapostos ao grau de complexidade em que se encontrava o grupo naquele momento, atuam na elaboração musical e na conformação das configurações rítmicas.

Miolo_Musica.indd 68 3/8/2009 10:09:28

Referências Bibliográficas

BURNS, E. M. & WARD, W. D. Intervals, Scales and Tuning. In: DEUTSCH, D. (ed.). *The psychology of music*. San Diego, Academic Press, 1982, pp. 241-269.

HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia Cultural*. Tradução Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo, Mestre Jou, 1963.

KRADER, B. Ethnomusicology. *In* SADIE, S. (org). *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan, 1980, pp. 275-282.

KUBIK, G. *Natureza e Estruturas de Escalas Musicais Africanas*. Tradução: João Branco. Lisboa, Junta de investigação do Ultramar, 1970.

_____. African Music. In: *Cultural Atlas of Africa*. Oxford, 1981, pp. 90-93.

LARAIA, R.de B. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996 (11ª ed).

MOLINO, J. O Fato Musical. In: SEIXO, M. A (org). *Semiologia da música*. Lisboa, Vega, (?), pp. 111-164. (original 1975).

NATTIEZ, J. J. Escala. *In Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v.3, pp. 229-244.

_____. Rítmica/Métrica. In: *Enciclopédia Einaudi* . Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v.3, pp. 298-330.

PERSICHETTI, V. *Twentieth century harmony – creative aspects and practice*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1961.

PRESSING, J. Cognitive Isomorphisms Between Pitch and Rhythm In World Music - West Africa, the Balkans, Thailand, and Western Tonality. *Studies in Music*. Melbourne, v. 17, pp. 38-61, 1983.

ROEDERER, J. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo, Edusp, 1998.

ANTENOR FERREIRA CORRÊA é autor do livro *Estruturações Harmônicas Pós-Tonais* (Edunesp, 2006). Doutorando em música pelo Programa de Pós-Graduação da ECA-USP. Mestre em música pela UNESP. Bacharel em Composição e Regência pelo do Instituto de Artes da Unesp. Responsável pela área de música no programa de Pós-graduação, *lato sensu*, em Educação Musical da Faculdade Paulista de Artes. Percussionista chefe de naipe da Orquestra Sinfônica de Santos. Formou-se em percussão na EMM - Escola Municipal de Música de São Paulo e em bateria e percussão popular na ULM -Universidade Livre de Música. Possui vários artigos científicos publicados versando sobre diversos aspectos da teoria musical. É colaborador da Revista *Batera e Percussão*. Bolsista CAPES (2006).

Miolo_Musica.indd 69 3/8/2009 10:09:28

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá)

O teatro musical: um outro gesto musical na obra de Gilberto Mendes

Resumo

Nas últimas décadas tem havido um movimento de aproximação entre diferentes linguagens artísticas. A musicologia alimenta-se agora de novas idéias de interpretação desenvolvidas na Filosofia , Teoria da Literatura e Teoria da Comunicação, Semiótica. Tudo é linguagem, tudo é signo. Nesse contexto, e fundamentados em Santaella (1998) e Tudos, buscamos uma aproximação do Teatro Musical com o Cinema, e levantamos procedimentos simultâneos que nos permitem caracterizar o Teatro Musical contemporâneo como um gênero híbrido. Nas manifestações específicas dos Teatros Musicais aqui exemplificados pela *Ópera Aberta* (1977) e *Asthmatour* (1971), o compositor Gilberto Mendes demonstra que todos os atos da vida cotidiana podem e devem ser vistos como manifestações da criatividade pessoal e de conjunto "desmistificando" assim o ato criador. Como resultado, os atos tradicionalmente definidos como atividades musicais são apenas uma maneira, a mais teatral, de viver o fenômeno musical, onde o humor e a sátira parecem tomar corpo.

Palavras-chave: *teatro musical; literatura; comunicação; semiótica*

Miolo_Musica.indd 70 3/8/2009 10:09:28

Interdisciplinaridade ou Multiplicidade

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham. (Borges)

Sempre houve um intercâmbio rico entre escrever música ou sobre música e as teorias interpretativas em geral. Sempre houve um intercâmbio rico entre o exercício da música ou sobre a música, atividades que vêm se beneficiando de outras interfaces, dando vida ao processo da interdisciplinaridade. Assim é que particularmente nas últimas décadas tem havido um movimento de aproximação entre música, cinema e literatura, música e diferentes artes.

O escritor Ítalo Calvino levanta a idéia de *multiplicidade* como uma de suas propostas para o próximo milênio, afirmando que: "(...) Somos uma combinatória de experiências, de informações de leituras, de imaginações, uma biblioteca, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis". (1988, p. 138).

A musicologia tradicionalmente limitada a técnicas de análise de partituras, análises discográficas, a pesquisas históricas e sociais, vale-se hoje de novas idéias de interpretação desenvolvidas na Filosofia, Teoria da Literatura, Teoria da Comunicação, como lembra Edward Said no seu livro *Elaborações Musicais*. E a linguagem sugere interdisciplinaridade ou *multiplicidade* como fala Calvino, proposição que requer do compositor, do *performer* e do ouvinte um constante aprendizado.

Como observa Pierre Boulez num artigo intitulado "Computers in Music", publicado na *Scientific American* , diz: *Pela primeira vez na história, o compositor precisa explicar e formalizar o caminho pelo qual desenvolveu e manipulou conceitos, temas e relações no contexto musical, de forma que os técnicos (que possuem um treinamento musical reduzido) possam penetrar em sua* criação." (*apud* TRAGTENBERG, 1991, p. 76)

A música, uma forma de transgressão que simultaneamente se reafirma e se projeta além do limite social, universo onde a privacidade e a diferença representam modalidades não coercitivas de prática cultural, como ensina Said, é arte cujas premissas são a performance, a recepção e produção individuais. Envolvendo uma redescoberta da intuição e da independência, o Teatro Musical contemporâneo, fruto da combinação de linguagens, marcado por interfaces que se alimentam, caracteriza-se como um desdobramento da ópera e do teatro moderno, exigindo de compositores e *performers* um total envolvimento.

Para o compositor são necessários conhecimentos nas áreas da construção textual, encenação , movimento, dança e técnicas específicas relacionadas ao *performer*, seja ele cantor, ator, instrumentista, dançarino, assim como a combinação

Miolo_Musica.indd 71 3/8/2009 10:09:28

de todas essas linguagens. Acrescente-se ainda as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento (vídeo, cinema, holografia, exigindo por outro lado, uma nova postura também do *performer* pois que *o* coloca como mais um recurso (cênico e sonoro) à disposição, em meio à representação da totalidade e da diversidade do texto que está sendo proposto ,onde até mesmo a sala de espetáculos *" não é mais a representação da totalidade, mas um microuniverso onde é possível investigar os fragmentos"*. (TRAGTENBERG. 1991, p. 76)

A partitura no Teatro Musical contemporâneo aproxima-se, em certa medida a um roteiro cinematográfico, onde são especificados os diferentes procedimentos simultâneos que envolvem a realização do projeto. É o que poderíamos classificar como *um gênero híbrido, um gênero cabide* (TRAGTENBERG. 1991, p. 76).

Postura vanguardista na produção do Teatro Musical: *Ópera Aberta*

Provavelmente, sem consciência científica da questão mas com a consciência que define um compositor experimental, Gilberto Mendes buscou, criar seus Teatros Musicais marcando-os pela ironia, alegoria e "humor" (características pós-modernas), acabando por diferenciar o gênero de outras manifestações da multimídia, em especial o teatro tradicional.

Deveríamos estabelecer porém, que isto só foi possível, a partir de sua atuação no Movimento Música Nova, quando então Gilberto Mendes assume novos princípios composicionais que alimentando sua produção musical, acabam por defini-lo como um compositor singular, orientado para o experimentalismo, para a exploração da eletroacústica, da aleatoriedade e da idéia de série como base estrutural. Enfim, um compositor marcado pela plurisensorialidade do universo artístico. Outras influências mapeariam este seu novo perfil como a *pop-art*, a arte conceitual, a estética neodadaísta, o cinema de Godard, o Concretismo e o universo de informações colhidas nos cursos de Darmstadt cujas lições seriam aplicadas, a seu modo, no sentido de uma "linguagem musical particular" (e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do velho mundo). É assim que Gilberto Mendes chega ao seu Teatro Musical perseguindo tudo o que estivesse ao seu alcance, e, em troca dessa assimilação acabou por construir uma literatura marcada pela inovação e pela renovação da tradição. Ou como queria dizer Ezra Pound com "as the sun make it the new day by day make it new" (SANTOS, 1997, p. 20).

Gilberto Mendes assume uma postura vanguardista na produção do Teatro Musical, refletindo com essas obras experimentais a contemporaneidade, onde a "palavra arte é uma sofisticação da interpretação dos nossos gestos cotidianos*"*. (SERRANO JR, 1991).

Miolo_Musica.indd 72 3/8/2009 10:09:28

Integrando nessa linguagem sonora todo o material e meios de expressão e informação que a produção artística põe-nos à disposição, ele cria uma arte semântica que, refletindo o cotidiano, desvela "a natureza industrial com um propósito crítico. E que em determinados casos chega, de maneira direta, a encontrar suas respostas". (Tribuna de Minas, 1989).Com isso, o humor e a polêmica aparecem como elementos constantes em sua obra. Sobre o assunto diz Gilberto Mendes: "É um humor que eu nunca pretendi ter conscientemente. Reconheço, por outro lado, que faço obras que todo mundo acha graça" Concluindo que este ímpeto vem "de uma certa ruptura com a posição sisuda da arte erudita em geral" (SERRANO, 1991).

Escrita em 1977,o teatro musical *Ópera Aberta*, de Gilberto Mendes, foi estreada no XIII Festival Música Nova de Santos (SP). Aliás, quando da abertura deste Festival, o compositor Hans Joachim Koellreutter falava sobre a "falta de comunicabilidade" dos compositores contemporâneos, afirmando que "na sociedade que agora se inicia, a música voltará a ser funcional e seu critério será a comunicabilidade, uma música integrada na vida, como toda a arte*"* (*apud* SOUZA, 1977, pp. 105-106), o auditório que o ouvia compunha-se de pouco mais de 30 pessoas e, ironicamente, escreve ainda Souza : na mesma hora, Pelé se despedia do futebol diante de 300 milhões de espectadores".

A Ópera Aberta, ao mesmo tempo em que explora outras expressões artísticas, tem na música seu fio condutor. É uma *curtição* de voz e músculos (contraponto a duas partes) uma cantora e um halterofilista. O enredo é o seguinte:

> Uma cantora lírica entra no palco. Ela está vestida como personagem de ópera. Vestido longo, cabelo penteado a caráter. No palco, solfeja escalas e faz vocalizes. O desempenho teatral da cantora destaca seu encantamento, seu enlevo com a própria voz que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar como se a visse materializada á sua frente., pois a cantora de ópera é, antes de tudo uma enamorada de sua voz. Inesperadamente entra um halterofilista pulando corda e vestindo apenas um calção, entremeando exibições de seus músculos, de seu peitoral e dorsal. Porque o halterofilista, é antes de tudo, um enamorado do próprio corpo . Dois momentos, duas vivências, a música agindo como ligação,como um espelho duplo de cada personagem. (MENDES, 1992, p. 119)

O público desconsertado com o ineditismo da cena, entrega-se à hilaridade provocado pelo espetáculo. que a cena provoca. A cantora, 'indiferente', continua solfejando, fazendo vocalizes, cantando e imitando os gestos do atleta. O halterofilista, impassível, executa exercícios com pesos e aparelhos, imita os gestos da cantora, faz demonstrações de músculos. Por vezes seus

Miolo_Musica.indd 73 3/8/2009 10:09:28

gestos são absolutamente sincrônicos aos da cantora, e guiados os dois pela música, estabelecem um contraponto visual até o final, quando então o halterofilista sai de cena carregando a cantora atônita sobre seus ombros e sempre cantando. É assim que o compositor Rodolfo Coelho de Souza analisa este teatro musical, em seu livro *Música* (1981)

O teatro musical, é aqui, articulado "analogicamente, gerando situações absurdas," como ainda escreve Rodolfo Coelho de Souza. Há um jogo de similaridades e contrastes (que acontece entre a cantora e o halterofilista), onde a semelhança de gestos é explorada com os recursos da música e dos conteúdos por eles representados, que são aliados a outros recursos utilizados da música, cênica, voz e luz, gerando um clima onírico, de humor, de sátira, prescindindo mesmo de enredo literário.

Guardando um parentesco com a música e com o teatro, aproveitando da música a sintaxe do discurso analógico e do teatro o suporte cênico gestual ,como lembra Rodolfo Coelho de Souza, a obra *Ópera Aberta* sugere uma paródia à *Obra Aberta*, de Umberto Eco onde o humor é veículo de crítica e sátira.

Com tendência à compressão e economia , e com o humor dominando a obra, percebe-se que a "hilaridade provocada no público pela cena esconde uma tendência do autor contra a mesmice da ópera tradicional, mofada, contra a exibição vocal das cantoras de ópera, com o desnudamento da vaidade humana" (MENDES, 1995, p. 120).

Com a mesma abordagem irônica, em *Asthmatour*, outra obra de Gilberto Mendes, o compositor ironiza a si próprio, já que sofrendo de asma, pensa este trabalho para coro, em meio a gargarejos, roncos, sibilos e estertores, promovendo musicalmente uma agência de turismo, através da qual se poderia partir para um lugar onde não existe asma... Esta (a asma) constitui sua temática central. Enfim, "Asthmatour, é composição de um asmático que tem suspiros e sensações de asfixia" (NASPITZ, 1992).

Essa abordagem estética é também uma nova visão do próprio fato musical que não será mais visto como um passatempo de uma determinada elite cultural. É arte, livre de barreiras, uma volta ao dionisíaco, ao puro jogo lúdico como observa Bakhtin ao refletir sobre a cultura popular, mencionando que "os bufões e os 'bobos' assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos" (NIGRIS, 1999, p. 5)

O ouvinte, envolvido pela música, gesto, ação, luz, enredo, assimila uma representação que parece absurda, acomodando-a nas analogias das formas sígnicas. É esta ironia que pressupõe um falso sorriso, um sorriso de Gioconda, um sorrir para dentro, que pode ou não ser compreendido pelo receptor (tudo vai depender de sua sensibilidade e seu repertório).

Miolo_Musica.indd 74 3/8/2009 10:09:28

Conclusão

Citando novamente Borges ao dizer que "as grandes metáforas, leituras do mundo são poucas, muito poucas, e quase todas se perfizeram no mundo grego. O resto são representações dessas metáforas sob uma nova entonação" (*apud* SANTAELLA, 1992, p. 39), concluímos este trabalho lembrando que nos seus teatros musicais, Gilberto Mendes desmistifica o ato criador e a vivência artística em conjunto, mostrando que todos os atos da vida cotidiana podem e devem ser vistos como manifestações da criatividade pessoal e de conjunto. Como resultado, os atos tradicionalmente definidos como atividades musicais são apenas uma maneira, a mais teatral, de viver o fenômeno musical, onde o humor e a sátira parecem tomar corpo.

Obras experimentais com ação teatral de Gilberto Mendes

Son et Lumière, para tape recording, pianista-manequim e 2 fotógrafos, com ação teatral. 1968.

Vai e Vem , para SATB, *tape recording* e 1 toca-discos, com ação teatral. Texto de José Lino Grunewald. 1969.

Atualidades : Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven, para *tape recording* e ação teatral de um violisnita e um pianista, 1970.

Asthmatour, para vozes e percussão, maracas, crótalos e ação teatral. Texto.Antonio José Mendes. 1971

O Objeto Muscial – Homenagem a Marcel Duchamp, para ventilador, barbeador elétrico, com ação teatral, 1972

Gota e Contagota, para 2 intérpretes, com ação teatral. 1973

Ponto e Contraponto – Homenagem a J.S. Bach, para 2 intérpretes, com ação teatral, 1973.

Pausa e Menopausa, para 3 intérpretes, xícaras de café, projeção de slides, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo. 1973.

Poema de Ronaldo Azeredo, para slides e pessoas, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo, 1973

Música para Eliane. Página musical para ser olhada. Participação num poema deRonaldo Azeredo. 1974

In Memorian Klaus-Dieter Wolff, para vozes e açãoteatral.1975

Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt. Beijos amplificados entre um homem e uma mulher; com ação teatral . Composta em 1976 e estreada e, 1985.

Ópera Aberta. Ação teatral para voz operística , halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo, 1976.

Miolo_Musica.indd 75 3/8/2009 10:09:29

Anatomina da Musa, para voz piano, projeção de um slide e ação teatral. Texto : José Paulo Paes, 1970, revista em 1993.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Cia das Lêtras. 1997

MENDES, Gilberto. *Dos mares do Sul à elegância Pop Arte Deco*. Uma Odisséia Musical. São Paulo, Giordano/EDUSP, 1994.

NASPITZ ,Charles K. Música e Asma. *In Jornal da Asma*. Ano 4 n.º 5 Nov. 1992.

NEVES, José Maria – *A Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ed. Ricordi, 1991.

NIGRIS, Mônica de – Rir, Satirizar, Parodiar, Ironizar. *Revista Ângulo. In Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*) N.º 79, Lorena, julho/setembro, 1999.

SAID, E. W. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia – *Cultura das Mídias : O signo à Luz do Espelho (Uma Releitura do Mito de Narciso),* pp. 37-44. São Paulo, Ed. Razão Social, 1992.

SEBASTIÃO, W. – *A Irreverência contra a estagnação.* Tribuna de Minas. 03/01/89.

SERRANO JR.,J.M. – *Não me interessam mais as discussões estéticas*. *Entrevista com Gilberto Mendes. Caderno de Música*. São Paulo, 4:8-9, jan./fev. 1991

SANTOS, Antonio E.. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes.* São Paulo, Ed. Annablume, 1997.

SEKEFF, M. L. – Curso e Discurso do Sistema Musical. São Paulo, Annablume, 1996.

SOUZA, Tarik de. É para entender? *In Revista Veja*, 19 de outburo, 1977, pp. 105-106.

SOUZA, Rodolfo Coelho de – *Música.* São Paulo, Ed. Novas Metas,1981.

TRAGTENBERG, Lívio – *Artigos Musicais*. Série Debates . São Paulo, ed. Perspectiva, 1992.

ANTONIO EDUARDO SANTOS é doutor pela PUC/SP, no Departamento de Comunicação e Semiótica, com a tese : "Os Des-caminhos da Festival Música Nova".Tese financiada com Bolsa FAPESP. Mestre em Artes pela Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho ,com a Dissertação sobre a obra pianística de Gilberto Mendes, " O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes,(Annablume/FAPESP) tendo como orientadora a Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, além do CD com obras para piano de Gilberto

Miolo_Musica.indd 76 3/8/2009 10:09:29

Mendes, Amor Humor e outros Portos. Como pianista vem se apresentando regularmente na Bélgica, Dinamarca e França destacando em seus programas a música contemporânea brasileira. Entre os autores de que estreou composições destacam-se : Piotr Lachert (Bélgica), Edson Zampronha (Brasil), Gilberto Mendes (Brasil), Eduardo Cáceres (Chile),Timo Kyllönen (Finlândia), Boudweijn Buckinx(Bélgica) e Michel Lysight. Coordena uma coleção de música contemporânea pela AVK Édteurs, na Bélgica, a Antonio Eduardo Collection, que vem editando obras de Gilberto Mendes, Sérgio Vasconcelos Correa, Silvia Berg. Lançou o CD "VELE GROETJES et Até logo", com obras de Gilberto Mendes, Sérgio Vasconcelos Correa e Boudweijn Buckinx.

Miolo_Musica.indd 77 3/8/2009 10:09:29

Diósnio Machado Neto (USP/Ribeirão Preto)

A Semana de 22 através de uma viagem pelo interior de São Paulo

Resumo

Como controlar a tradição de rupturas do modernismo sem comprometer o vínculo com a continuidade referencial necessária para a realização do processo de comunicação, ou seja, como o moderno poderia ser tradicional? Essa é a questão central da pretendida nova era e que torna instigante o debate sobre "as linguagens" da música. A forma escolhida nesse texto para abordar o problema é o processo de recepção. Porque a recepção? Justamente para observar as reações às rupturas de linguagem com a cadeia comunicativa que, segundo os críticos, foram determinantes para a crise capital das vanguardas. O movimento de arte moderna da Semana de 22 é a baliza, pois se trata do movimento que inaugura o estado de reflexão sobre a renovação estética no Brasil e desenvolve o debate sobre o vínculo intrínseco da arte com as questões sociais, através da concepção da brasilidade. A escolha do estudo via interior de São Paulo facilita a visão das estratégias de renovação propostas pelos modernistas pelo profundo conflito com o conservadorismo típico das províncias, pois, em tese, o impacto com o novo, que se dilui na grandeza das metrópoles, ganharia ares de heresia no interior. A depuração do conflito permite, então, observar quais elementos da renovação sobreviveram diante das forças conservadoras. Nesse espaço, a tradição fundamentava o império do antigo e o processo de implantação das renovações estéticas pôde medir sua grandeza, desdobrando-se, como veremos, em outras "renovações" distantes da criação artística, mais fundamentais na constituição de suas possibilidades. Outro fator importante é que o modernismo foi financiado pela elite cafeeira. Essa elite que em São Paulo tinha ares de cosmopolita, que trocou a queimada pela chaminé, o campo pela fábrica, o arado pelo automóvel, era a mesma que nos pólos articuladores da produção cafeeira - a via férrea do café, ou seja, Ribeirão Preto, Campinas e Santos - exorcizava os futuristas e debochava de sua arte pelo culto frenético por Carlos Gomes, Chopin, Bellini, Verdi, ademais, com fina ironia, essa elite culta promovia homenagens cortesãs a Henrique Oswald.

Palavras chave: *Música Brasileira; Modernismo; Semana de arte de 22; São Paulo/ interior; Recepção*

Miolo_Musica.indd 78 3/8/2009 10:09:29

O fim da utopia da modernidade

Eduardo Subirats afirma categoricamente que a utopia da modernidade morreu. A *causa mortis*, segundo o autor espanhol, foi a impossibilidade das suas concepções estéticas e éticas não mais surgirem com "energia e criatividade, tampouco capacidade crítica frente ao mundo" (1986, p. 11). Interessante notar o paralelismo da sentença de Subirats com as idéias de Adorno sobre as vanguardas, publicadas em 1955. Trinta anos antes de Subirats, quando o conceito de pós-modernidade era inconcebível, quando Darmstadt era a "Meca" ocidental da música de vanguarda, o filósofo alemão vaticinava que a "gratuidade do radicalismo levaria [a vanguarda] à nivelação e a neutralidade" (*apud* FUBINI, 1997, p. 475). Por sua vez, Edgar Morin (2000) observa que essa "nivelação e neutralidade" seria um processo de enfraquecimento das rupturas baseado no princípio da circularidade. Esse princípio é inerente a própria concepção do pensamento científico que, entre outros fatores, debilita continuamente as estruturas dominantes pelas infinitas possibilidades de associação, realizadas pelo homem, dos fenômenos e propriedades do mundo natural ou social, ou seja, a sua infinita interação que resulta no surgimento de processos atomizados de interpretações retroativas da causa-efeito. Esse estado indeterminado e interminável constitui a base para a explosão potencialmente infinita das imagens do mundo e conseqüentemente a formação constante de "novas" identidades. Como diz Vattimo, seria a preponderância do "pensamento débil", ou seja, a impossibilidade de falarmos sem o uso de metáforas, "em termos que não são objetivos, nem descritivos, que não espelham os estados das coisas" (VATTIMO, 2004, p. 30).

Essa "abertura para outros mundos", pode ser vista, por exemplo, "no enfraquecimento do sentido de realidade que se produz nas ciências que estudam entidades cada vez mais inconciliáveis com as coisas da nossa experiência cotidiana" (*Ibidem*, p. 99). Ao mesmo tempo torna impossível a compartimentação do conhecimento, pois todo o sistema conceitual suficientemente rico, como diz Morin, "inclui necessariamente questões que ele não pode responder através dele mesmo, mas que só pode responder referindo-se ao exterior desse sistema" (MORIN, 2000, p. 60). No entanto, o meta-sistema não elimina a fragilidade do pensamento, ao contrário, amplia-o, pois mergulha o conceito na complexidade e na aleatoriedade advinda da singularidade individual (*ibidem*, p. 40). Desta feita, viveríamos uma época de egocentrismos ecêntricos...crise é a palavra usada pelos pessimistas para a constatação que a ciência é biodegradável e que qualquer modelo não passaria de uma concepção individual ou comunitária que cria de si para si próprio.

À arte, assim como de muitos fenômenos da expressão da cultura humana, até mesmo a ciência, sobraram dois caminhos: a persistência nos ideais da van-

Miolo_Musica.indd 79 3/8/2009 10:09:29

guarda e sua crença nos impacto das rupturas de linguagem como índice salvacionista em busca de uma verdade alcançável pela depuração contínua do pensamento empírico-matemático, onde a possibilidade de aproximação da verdade está na relação direta com o método que realiza o processo, ininterrupto, de retificação dos protocolos que desvelam ou constroem a consciência do real — esse é o espírito de uma concepção baseada no princípio de evolução, até mesmo na linha do idealismo alemão, que encontra alicerces filosóficos na epistemologia de Bachelard e/ou na recuperação do pensamento metafísico proposto por Karl Popper. O segundo caminho, em breves linhas, seria advindo de uma consciência crítica que buscou superar os cacoetes do modernismo sem, porém, incorrer no antigo espírito beligerante, tratando de equilibrar o conflito mediando a tradição e o novo. O principal fundamento dessa consciência seria que a permanente destruição da(s) tradição(ões) impedia às próprias vanguardas de interpretar o caos e a alienação do mundo que a estimulava, isolando-a num chauvinismo ritualizado que visava, veladamente, o monopólio do poder. Assim, forjou-se a certeza de que para superar o estado moderno o novo não poderia ser negado, já que tal sentido, da existência do novo, já formara uma tradição, a tradição da ruptura, como observa Octavio Paz (1990, p. 17). No entanto, o eterno recomeço das rupturas modernas comprometeria os elos de comunicabilidade. A questão capital seria como controlar a tradição de rupturas do modernismo sem comprometer o vínculo com a continuidade referencial necessária para a realização do processo de comunicação, ou seja, como o moderno poderia ser tradicional? Essa é a questão central da pretendida nova era e que torna instigante o debate sobre "as linguagens" da música.

A forma que escolhemos para abordar o problema é através do processo de recepção. Porque a recepção? Justamente para observar as reações às rupturas de linguagem com a cadeia comunicativa que, segundo os críticos, foram determinantes para a crise capital das vanguardas. O movimento de arte moderna da Semana de 22 é a baliza desse ensaio, pois se trata do movimento que inaugura o estado de reflexão sobre a renovação estética no Brasil e desenvolve o debate sobre o vínculo intrínseco da arte com as questões sociais, através da concepção da brasilidade[9]. A escolha do estudo via interior de São Paulo facilita a visão das

9 Cabe antecipar que essas duas forças do modernismo brasileiro interagiam permanentemente, a própria renovação estética era um substrato ideológico-político que equilibrava a recepção de um sistema de acentuada tendência elitista, no que diz respeito às concepções de linguagens. A natural distância das novas propostas estética era por vezes suplantada pelo forte apelo nacionalista vigente no segundo quartel do século XX. Esse fenômeno é sugestivo como prospecção das possibilidades da linguagem musical, pois demonstra que o isolamento vindo da confiança fetichista na manipulação do material através da "racionalização técnico-científica" (Subirats, 1986, p.2) acabou por determinar a pequena projeção do sistema. A força do modernismo brasileiro foi justamente acreditar no significado de uma arte que está além da renovação da linguagem pura e simples, assim evitando o erro apontado por Adorno pelo qual "o sujeito se deslumbra com a esperança de que a matéria em que se ocupa possa subtraí-lo do círculo mágico da própria subjetividade" (apud FUBINI, p. 475).

Miolo_Musica.indd 80 3/8/2009 10:09:29

estratégias de renovação propostas pelos modernistas pelo profundo conflito com o conservadorismo típico das províncias, pois, em tese, o impacto com o novo, que se dilui na grandeza das metrópoles, ganharia ares de heresia no interior. A depuração do conflito permite, então, observar quais elementos da renovação sobreviveram diante das forças conservadoras. Nesse espaço, a tradição fundamentava o império do antigo e o processo de implantação das renovações estéticas pôde medir sua grandeza, desdobrando-se, como veremos, em outras "renovações" distantes da criação artística, mais fundamentais na constituição de suas possibilidades. Outro fator importante é que o modernismo foi financiado pela elite cafeeira. Essa elite que em São Paulo tinha ares de cosmopolita, que trocou a queimada pela chaminé, o campo pela fábrica, o arado pelo automóvel, era a mesma que nos pólos articuladores da produção cafeeira - a via férrea do café, ou seja, Ribeirão Preto, Campinas e Santos — exorcizava os futuristas e debochava de sua arte pelo culto frenético por Carlos Gomes, Chopin, Bellini, Verdi, ademais, com fina ironia, essa elite culta promovia homenagens cortesãs a Henrique Oswald.

O modernismo e a pesquisa de linguagem

Como observa John Lukacs, a noção de contemporaneidade fundada na diferenciação da existência em um tempo passado e um tempo atual é o principal sintoma da era moderna. Nesse espaço, a compreensão do atual existe por um eterno conflito entre o antigo e o moderno e deve ser caracterizado por um "gradual abandono das instituições, de estruturas sociais, dos costumes, das expressões, das representações, das formas de pensamento e crença" (1993, p. 12); como afirma Manuel Castells (2003) não há identidade legitimadora sem as identidades de resistência. Marshall Berman (1986) corrobora com Lukacs acrescentando que essa compreensão da vida desenvolveu-se gradualmente a partir o século XVI, quando as pessoas remotamente tinham idéia do tempo em que viviam e suas vidas eram marcadas pela regularidade de sua relação com o mundo físico e espiritual. Somente a partir da Revolução Francesa o conjunto da sociedade ocidental passou a sentir o crescente turbilhão de modificações que afetava profundamente todos os níveis da vida pessoal (Berman, 1986, p. 16). Tal sensação de instabilidade cresceu no século XIX atingindo seu ápice no século XX de tal forma que "o público moderno se multiplicou em uma multidão de fragmentos traduzidos por linguagens 'confidenciais' que pouco lembravam o ideal de modernização no sentido da acomodação do homem aos novos avanços científicos". Assim, a velocidade que surgiam novas realidades, muitas delas paralelas, fez perder a "capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas" (*ibidem*). Palavras como revolução, renovação, contestação e binômios como novo-velho ou antigo-

Miolo_Musica.indd 81 3/8/2009 10:09:29

moderno invadiram o dicionário da totalidade da população formando a visão de que somente a ruptura, em seu sentido irrestrito, continha a solução para todos os problemas insolúveis. Como afirmava Bachelard na década de 1930, "conhece-se 'contra' um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal feitos superando o que, dentro do próprio espírito, constitui obstáculo à espiritualização" (*apud* REALE, 2003, pp. 101-102). Simone Weil traduz esse sentimento ao afirmar, com ceticismo irônico, que "a revolução é o ópio do povo".

A busca de encadeamentos de rupturas institucionais tornava o tempo uma referência determinante. Criou-se então uma sensação de "geração", onde a "nova" deveria combater a antiga impiedosamente. Esse sentido do evolucionismo, impulsionado pelo positivismo do século XIX transcendeu para o século XX com a certeza de que ruptura é progresso. Não é difícil entender, então, a preocupação daqueles que se expressam nesse espaço com a predestinação da criatividade. Sem o novo não há ruptura e sem a ruptura o artista, o cientista, enfim, o criador de idéias não existe para a modernidade. Ademais, o novo deve surgir com a marca indelével da individualidade e nascer da originalidade da experimentação. Sintomática é a afirmação irônica de Simone Weil: "a obra de arte que eu não fizer não poderá ser feita por mais ninguém".

A pesquisa de linguagem torna-se então a parte mais íntima que confirma a predestinação da criatividade para um pensador moderno. Para que exista essa predestinação é necessário então uma autodeterminação advinda de uma suposta auto-identidade, e esse é outro aspecto fundamental da era. O sentido da autodeterminação expandiu-se no século XIX da esfera política — a autodeterminação das nações — para o homem. Assim, a fragmentação dos sistemas de linguagens refletia, nas artes e nas ciências, o anseio geral das nações, no início do século passado, à independência ou a manutenção dos impérios. O processo criativo, então, criou uma relação intrínseca com o novo que renova e deve se posicionar à vanguarda da sociedade.

No Brasil esse processo de renovação geral, de revolução, mostra sua face já no início do século, com os movimentos anarco-sindicalistas paulistas. Posteriormente, a Revolução Tenentista surgiu como um movimento que, partindo dos quartéis cariocas, pedia uma profunda reforma política e social, como o voto secreto. A contestação das oligarquias feita por jovens militares foi reprimida com força, mas seus ideais se espalharam pelo Brasil pela Coluna Prestes. São Paulo rebelada foi bombardeada em 1924. Paralelamente a esse movimento, o crescimento urbano e sua industrialização trouxeram mobilizações de trabalhadores inéditas para as elites. Era uma nova ordem social que se traduzia na palavra *moderno*: revolução tecnológica, direitos trabalhistas, anarquismo, imigração, comunismo, enfim, chegava com um certo atraso, apesar da nossa independência

Miolo_Musica.indd 82 3/8/2009 10:09:29

do regime colonial, o processo de ruptura com antigas instituições, já em marcha no Velho Continente desde a Revolução Francesa.

Em breve síntese — que exime a citação, pois esta desdobrar-se-ia em inúmeros textos que trataram do assunto, mas ao mesmo tempo elegendo como guia Eduardo Leite de Moraes (1978) —, na arte, o ato primeiro do movimento modernista foi a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a posterior polêmica com Monteiro Lobato, apesar de a confecção do projeto estético estar em marcha desde o final da década de 1910. O acirrado debate que se seguiu entre Oswald de Andrade e Monteiro Lobato serviu para confirmar aos modernistas a necessidade de uma renovação estética. A mobilização de uma jovem geração de artistas em torno da discussão sobre a arte moderna forjou o "estado" de ruptura. Em 1921, já havia entre os jovens artistas paulistanos uma consciência de grupo e a certeza de que a arte brasileira deveria ser transformada radicalmente. A luta contra o passadismo romântico viria pelo experimentalismo, via vanguarda francesa. O desprezo pelas formas representativas da arte romântica encontrava no cubismo e no expressionismo ferramentas de batalha. A polêmica era o campo escolhido para a realização da demolição dos mitos românticos como José de Alencar, Carlos Gomes, Coelho Neto, entre outros.

A semana de arte moderna de 1922 é o marco público desse movimento que vinha se consolidando há cinco anos. Nesse primeiro momento a preocupação dos modernistas era apenas com a renovação estética. O estímulo da vida moderna vista pela paisagem urbana de São Paulo já estava presente no *Trianon* de Oswald de Andrade de 1921 e *Nas marés das reformas* de Menotti Del Picchia. Esses dois textos que formam o *Manifesto Trianon* já deixavam claro os princípios que a Semana de Arte Moderna iria anunciar ao público de São Paulo a identificação do que é uma arte velha e viciada e as novas propostas para uma radical reforma da arte brasileira, ou seja, "a modernização da arte, em função da existência da modernização da vida" (MORAES, 1978, p. 60). O primeiro ato desse enredo era a destruição dos mestres do passado pelos ataques à herança acadêmica, ao passado romântico, e foram feitos sem descriminação de estilos.

> Até 1924, o projeto estético é a tônica dos modernistas. Os futuristas paulistanos, termo cunhado como oposição ao passadismo e não como identificação à vanguarda italiana, buscaram desde um primeiro momento as publicações em jornais e periódicos como palco de confronto. A *Revista Klaxon*, que começou a circular em março de 1922, justamente tinha como linha o projeto de renovação estética. O paradigma da revista era que ser atual era ser moderno, aceitar o progresso e buscar a experimentação artística (*ibid*, p. 66).

Miolo_Musica.indd 83 3/8/2009 10:09:29

A partir de 1924, a consciência estética, pressionada com violência pela problemática político-social, cedeu lugar a uma consciência ideológica. Nesse ponto, como observa Eduardo Jardim de Moraes, os modernistas resgataram as idéias da filosofia da integração de Graça Aranha, discutidas no livro *Estética da Vida*. Em suma, Graça Aranha defendia que o objetivo do homem deveria ser a integração com o cosmo e isso só poderia ser realizado pelo sentimento transformado em arte: "a arte tem a função de nos fazer participar do movimento do todo infinito pela transformação da nossa existência em existência estética" (*apud ibidem*). Aproximando-se de algumas idéias românticas, como a de Schiller, a integração com o cosmo, segundo Aranha, deveria partir da integração com a natureza — "integração com o cosmo via integração com a terra", assim, "a cultura brasileira deveria se constituir a partir de uma nova relação com a natureza brasileira". Compreender os regionalismo seria a única forma de integrar com o todo, ou seja, o universal no nacionalismo. O modernismo então mudou de ênfase ao concentrar-se na elaboração de uma arte de caráter nacional, em amplo sentido, porém preservando as conquistas da linguagem debatidas anteriormente. De início, estimulado pela intensa movimentação política, a estratégia modernista "trata da denúncia de um Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e inoperante" (MORAES, 1978, p. 65). A maturidade desse processo ocorreu com o debate em torno da história nacional. Dos trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, nasceu a certeza de que era necessário descobrir o Brasil para que a arte pudesse ter a eficácia como um poderoso agente social. Como iremos demonstrar, esse cunho histórico-nacionalista teve uma ressonância muito maior do que a arte, nos centros algo distantes das metrópoles, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No que diz respeito à música, na época ao redor da Semana de Arte Moderna nossos compositores sentiam a gravidade persuasiva de Fauré, Wolf, César Franck e principalmente Debussy. Os modernistas, no entanto, tinham como ponto de referência a poética de Stravinsky e o Grupo dos Seis. Declararam que Debussy era ultrapassado, pois não representaria a sensação forte e violenta da construção da natureza, contrária à vida moderna. Apesar dessa posição, a música francesa (principalmente Debussy) era uma constante nos repertórios dos principais músicos da época, até mesmo de Villa-Lobos que cerrou fileiras na Semana de Arte Moderna de 1922.

Em suma, a música apresentada na Semana de Arte Moderna não primou por nenhuma renovação estética radical, como pode ser observado em diversos estudos, entre eles o de José Miguel Wisnik (1978). Villa-Lobos usou em suas obras uma harmonia não funcional, a escalística hexatonal e a politonalidade, tudo na direção da desestabilização das relações tonais típicas do pós-roman-

Miolo_Musica.indd 84 3/8/2009 10:09:29

tismo da primeira década do século XX. No entanto essa relação com Debussy e posteriormente Stravinsky foi fundamental para a adequação das diretrizes nacionalistas pós 1924, pelo uso dos modos e a busca de inovações via música folclórica. No entanto, o processo de adequação da música às características nacionais, ou seja, a elaboração erudita do repertório popular será por primeira vez discutido no livro de Mário de Andrade *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Porém, em um primeiro momento, o problema da música se tornou mais complexo do que o imaginado pelos modernistas de primeira hora. Wisnick enxerga que a questão advém de uma dificuldade de adequação de um código (popular) em outro (erudito) — "incapacidade do homem culto para integrar a cultura do povo, evidenciando agudamente em nível retórico uma defasagem ideológica" (WISNICK, 1978, p.50). Por sua vez, Régis Duprat identifica que a música já vivia uma crise de identidade antes mesmo da intervenção de Mário de Andrade: "a essa crise do caráter brasileiro podemos juntar a do caráter moderno, ou seja, até que ponto nossos compositores compõem ou compunham música que pudesse ser considerada moderna ou atualizada no conjunto da produção mundial de música erudita" (2001, p.223). Seja como for, essa aproximação com a música de raiz foi o que, observando a recepção do movimento, possibilitou uma certa terapia aos ouvidos, amenizando a tensão surgida com a "contraposição ao costumeiro conceito espiritual-ideológico de harmonia", como diz Adorno (*apud* FUBINI, p. 423). Porém, essa trégua negociada por ideologia política só veio para os músicos modernistas a partir da década de 1940, quando o movimento já dava ares de esgotamento.

A recepção nas vias do café

No jogo de recepção artística que se consolidam no decorrer do século XX, parece ser que a repulsa aos movimentos de vanguarda é *a priori*. Talvez, como observa Mário Vieira de Carvalho (1999, p. 59), o motivo dessa postura radical nasceu em um movimento de recepção baseado na "supressão da racionalidade" e conseqüentemente "na redução da complexidade na recepção"...

Não foram os anos que diminuíram a tensão da Semana de Arte Moderna nas penas dos críticos. Em outubro de 1923, na Revista Música da recentemente criada Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, a "nova música" dos modernistas era chamada pelo crítico Júlio Reis de "pirotecnia musical": "Esta nova concepção em arte dá-nos a idéia de longa fita agitada por ventos desconcentrados, na qual balouçam campanas de cristal ao lado de gongos de bronze e castanholas de madeira". Bizarra, estranha, enigmática, sombria, sem significado eram as expressões mais educadas do crítico. Para o articulista a "nova música" quebrava os

Miolo_Musica.indd 85 3/8/2009 10:09:29

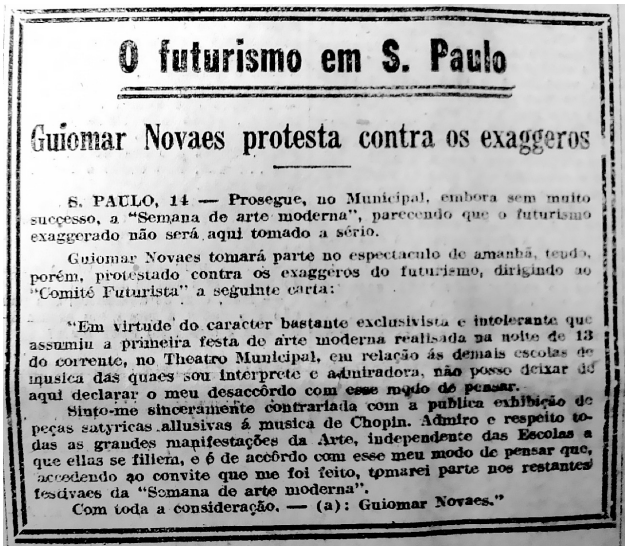
cânones de beleza por efeitos gratuitos e fragmentação da melodia, dizia: "deixem passar a melodia, essa melodia que imortalizou Beethoven". Em outro número, Reis atacava a música de Debussy: "ou a música de Debussy é uma maravilha...e nós somos criaturas sem qualidades para percebe-las ou ela é a negação de tudo o que é racional, de tudo que é sincero e nós estamos com a verdadeira arte, que nasce do coração, desenvolve-se no cérebro...". Em 1925, na mesma revista, que, aliás, tinha uma circulação que transpunha as fronteira da paulicéia, Villa-Lobos foi defendido por Sérgio Milliet da acusação de ser um "cabotino, louco e bôbo" terminando com um alerta: "se continuarmos assim, o nosso Brasil que, no estrangeiro é mal conhecido, tornar-se-á o emblema da nulidade".

Esse ambiente divergente no epicentro do movimento modernista se intensifica no interior. A elite que já detinha o monopólio sobre a música "de arte" recebeu a manifestação "moderna" com enorme ceticismo e, por que não, desprezo. Na matéria "O futurismo em São Paulo, publicada no dia 15 de Fevereiro, o jornal *A Tribuna* noticiava que prosseguia em São Paulo a Semana de Arte Moderna, "embora sem muito sucesso...parecendo que o futurismo exagerado não será aqui tomado a sério". Nesse texto, como uma legitimação do afirmado na nota, o editor anexa uma manifestação de Guiomar Novaes onde ela criticava os ideais da Semana por serem "exclusivistas e intolerantes"[10]. Essa foi a única manifestação publicada sobre o movimento nos jornais de Santos. Em Campinas e Ribeirão Preto, percorrendo as notícias do primeiro semestre de 1922, não encontramos nenhuma referência ao encontro "futurista". Da mesma forma, não localizamos no decorrer dos anos nenhuma publicação de textos de qualquer modernista. Somente Graça Aranha, que não era militante do grupo de modernistas, mas colaborou com suas idéias para a fundamentação do problema da brasilidade, era contemplado com a atenção dos periódicos, principalmente no que dizia respeito às suas atuações políticas.

No tocante ao repertório das salas de espetáculos, as óperas e operetas recebiam todas as graças do público. Fotos das prima-donas italianas eram, muitas vezes, as únicas ilustrações fotográficas nos jornais da década de 1920. As companhias italianas derramavam nos palcos da província as óperas de Verdi, Bellini e inúmeras operetas de compositores hoje desconhecidos; famosa nos palcos das cidades paulistas foi a companhia de Arturo de Angelis. Ademais, os concertos com solistas não incluíam nenhuma obra de compositores, nacional ou estrangeiro, considerados futuristas. Algo próximo ao que seria a sonoridade da Semana encontrava-se no repertório das alunas de Luigi Chiafarelli, principalmente nas obras de Debussy. Ernani Braga, um dos pianistas que se apresentaram na Sema-

[10] "O futurismo em São Paulo; Guiomar Novaes protesta contra os exageros". A Tribuna, Santos, 15 de fevereiro de 1922.

Miolo_Musica.indd 86 3/8/2009 10:09:29



O futurismo em S. Paulo

Guiomar Novaes protesta contra os exaggeros

S. PAULO, 14 — Prosegue, no Municipal, embora sem muito successo, a "Semana de arte moderna", parecendo que o futurismo exaggerado não será aqui tomado a sério.

Guiomar Novaes tomará parte no espectaculo de amanhã, tendo, porém, protestado contra os exaggeros do futurismo, dirigindo ao "Comité Futurista" a seguinte carta:

"Em virtude do caracter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna realisada na noite de 13 do corrente, no Theatro Municipal, em relação ás demais escolas de musica das quaes sou interprete e admiradora, não posso deixar de aqui declarar o meu desaccôrdo com esse modo de pensar.

Sinto-me sinceramente contrariada com a publica exhibição de peças satyricas allusivas á musica de Chopin. Admiro e respeito todas as grandes manifestações da Arte, independente das Escolas a que ellas se filiem, e é de accôrdo com esse meu modo de pensar que, accedendo ao convite que me foi feito, tomarei parte nos restantes festivaes da "Semana de arte moderna".

Com toda a consideração. — (a): Guiomar Novaes."

na de 1922, esteve em Santos e em Campinas, nos anos vizinhos, interpretando Schumann, Chopin e Liszt. Quanto a brasileiros, poucas eram as apresentações que os inclíam, e quando isso acontecia primava obras de Alexandre Levy, Francisco Braga e Henrique Oswald, sem mencionar Carlos Gomes, compositor que mereceu inúmeras páginas dos jornais na comemoração do centenário de seu nascimento; aliás, homenagear Carlos Gomes era uma rotina. Encontramos, também, concertos dedicados somente a composições de Henrique Oswald — um dos alvos prediletos dos modernistas —, como ocorreu em Santos, em 1928. Em Campinas, em 1922, a pianista Letícia Mariosa interpretou uma mazurca de Alberto Nepomuceno e a Valsa Lenta de Oswald. Somente em 1935, encontramos algo que poderia manifestar um encontro com os ideais do modernismo. Heckel Tavares e Elisa Coelho de Andrade se apresentaram no Parque Balneário Hotel, de Santos, com o concerto "Uma hora de folclore e canções do Brasil"; seria o modernismo de 22 ou o modismo dos regionais tão populares na época?

As orquestras que se formaram nas três cidades visitadas por essa pesquisa, todas nos meados da década de trinta, esquivavam-se com sucesso da música modernista. Singular é uma carta anônima publicada no jornal *A Tribuna* de Santos[11], onde um leitor pede a programação de autores brasileiros. Porém o conteúdo da carta revela uma preocupação com a produção nacional independente da matriz estética, consubstanciando um cunho ideológico nacionalista comum ao

11 "Os próximos concertos synphonicos no Coliseu Santista", A Tribuna, coluna Artes e Artistas, 14 de março de 1925

Miolo_Musica.indd 87 3/8/2009 10:09:29

tempo, evidenciando que, se a aceitação das renovações da linguagem musical eram aceitas com reservas, o apelo nacionalista de cunho político era o tempero que "legitimava" a aceitação dos ideais modernistas:

Tivemos a surpresa de não encontrarmos nenhum autor nacional, que possuímos hoje em grande número e de incontestável valor, como esse moço Villa-Lobos, para não falar dos nossos grandes maestros antigos como Carlos Gomes, considerado pela critica mundial um mestre igual senão superior a Stravinski... Nem Mignone, nem Miguez, nem H. Oswald, como tantos outros, como Levy, no "samba negro", foram lembrados [...] não é verdade que nessa época, em que tanto se fala em arte nacional, é digno de reparos que se pretenda educar o público com programas exclusivistas através de música estrangeira, inspiradas em ambientes que diferem inteiramente do nosso?

Além da renovação da linguagem

Considerando que as ações diretas do modernismo, ou seja, a recepção consciente do público da renovação estética não atingiam os palcos das cidades dis-

Miolo_Musica.indd 88 3/8/2009 10:09:30

tantes dos grandes centros culturais, algumas modificações no ambiente musical podemos considerar como desdobramentos congênere, como veremos a seguir.

A renovação total do ambiente artístico no Brasil era um dos primeiros ideais dos modernistas. Não bastava só a renovação estética, mas era necessária a remodelação, entre outros do sistema educacional, rompendo assim com o conservadorismo acadêmico. Tanto em Santos como em Campinas instituições educacionais surgiram ainda no furor das discussões dos caminhos da arte moderna. O Conservatório Musical de Santos e o Conservatório Carlos Gomes de Campinas estavam em plena atividade no final da década de 1920. Se por um lado esses conservatórios representavam o ideal de arte da elite que o sustentavam, contrariando toda e qualquer expectativa dos modernistas, não podemos negar que eles representavam o sentido da modernização que rompia com as antigas relações da educação musical, baseada nos professores particulares de canto e piano; o conservatório santista, aliás, se consolidou sob a direção de Antonieta Rudge, a pianista preferida de Mário de Andrade e uma das intérpretes da Semana de 22.

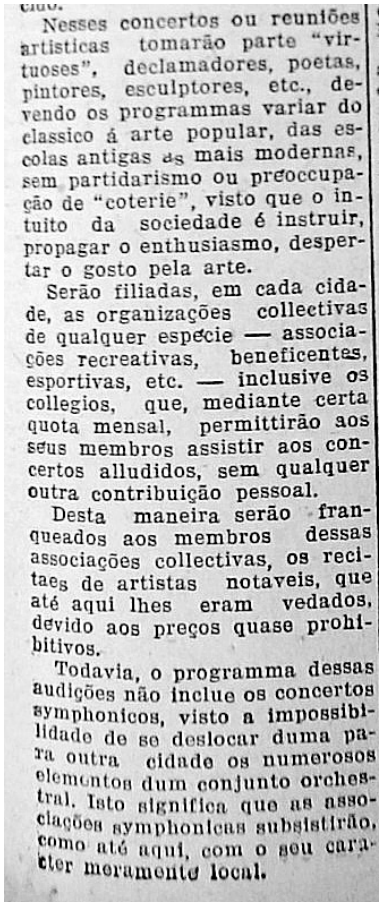
Essa preocupação com a atualização do ensino da música fica latente em um manifesto publicado em Campinas pelo professor Francisco Chiafitelli, personagem antagônico aos modernistas. Para o celebrado violinista, o Instituto Nacional de Música estava estagnado e um dos principais motivos era ter deixado de criar "cadeiras que visem o aperfeiçoamento intelectual do aluno", como História da Música. Apontava para a falta de um curso de declamação e mímica teatral para os cantores, a pouca prática de música de câmara e a inexistência de uma orquestra de alunos. Concluía dizendo cético que "o messias que venha libertar a arte nacional de tantas aspirações atrofiadas e mocidades sonhadoras. Inútil construir salão de concerto sem o principal, que é a formação de artistas de verdade e não simulacros de concertistas de fancaria" [12]. Distanciando-nos de epifenômenos, podemos associar uma "modernização" do estudo da música no interior de São Paulo e justificar o surgimento, em 1935, no Conservatório Musical de Santos de Antonieta Rudge e Italiano Tabarin, da cadeira de História da Música e Análise Musical[13].

A criação da Sociedade "Instrução Artística do Brasil", em 1931, arvora-se, também, pelo ambiente de renovação global da prática artística, incitada pelo modernismo brasileiro. A intenção era promover em diversas cidades de São Paulo pelo menos dois concertos mensais com solistas como Guiomar Novaes, Souza Lima, Alonso Aníbal, Antonieta Rudge, entre outros. A estratégia era ter representantes da sociedade ao redor das cidades servidas pela estrada de ferro, ou seja, a linha Santos, Campinas e Ribeirão Preto, onde seriam realizadas

12 Diário do Povo, Campinas, 2 de junho de 1922.
13 "Conservatório Musical de Santos", jornal A Tribuna, Santos, 22 de janeiro de 1935.

Miolo_Musica.indd 89 3/8/2009 10:09:30

exposições, concertos, declamações, "devendo os programas variar do clássico à arte popular, das escolas antigas às mais modernas, sem partidarismo ou preocupações de 'cotiries', visto que o intuito da sociedade é instruir, propagar o entusiasmo, despertar o gosto pela arte". Se bem que em *Introdução a Shostakovich*, Mário de Andrade formule as condições especiais que deve ser considerada a música para as massas, e essas não se encontram representadas nas estratégias da citada Sociedade de Instrução Artística do Brasil, não podemos desconsiderar uma mudança de enfoque no tratamento da recepção da obra de arte. O ideal da sociedade é vulgarizar o consumo da grande arte, independente da condição estética. Mário de Andrade, por sua vez, imaginava uma linguagem específica para tal ação, fundamentada na volta à harmonia tradicional, no aproveitamento de motivos populares, enfim, no resgate da noção de *ethos* da música.



Nesses concertos ou reuniões artisticas tomarão parte "virtuoses", declamadores, poetas, pintores, esculptores, etc., devendo os programmas variar do classico á arte popular, das escolas antigas ás mais modernas, sem partidarismo ou preoccupação de "coterie", visto que o intuito da sociedade é instruir, propagar o enthusiasmo, despertar o gosto pela arte.

Serão filiadas, em cada cidade, as organizações collectivas de qualquer especie — associações recreativas, beneficentes, esportivas, etc. — inclusive os collegios, que, mediante certa quota mensal, permittirão aos seus membros assistir aos concertos alludidos, sem qualquer outra contribuição pessoal.

Desta maneira serão franqueados aos membros dessas associações collectivas, os recitaes de artistas notaveis, que até aqui lhes eram vedados, devido aos preços quase prohibitivos.

Todavia, o programma dessas audições não inclue os concertos symphonicos, visto a impossibilidade de se deslocar duma para outra cidade os numerosos elementos dum conjunto orchestral. Isto significa que as associações symphonicas subsistirão, como até aqui, com o seu caracter meramente local.

Miolo_Musica.indd 90 3/8/2009 10:09:30

Podemos considerar como outro desdobramento modernista a produção de monografias históricas regionais. Alinhada com o princípio da discussão da história nacional, essa prática, ora realizada por cronistas ora por profissionais como Curt Lange, se desenvolveu principalmente a partir da década de 1930. Eximindo historiadores como Lange, Luiz Heitor, Renato Almeida e o próprio Mário de Andrade, o enfoque moderno não salvava as crônicas regionais dos prejuízos positivistas de suas concepções históricas. Aliás, essa parece ser a constante da recepção dos estímulos modernistas: o enfoque coincide, porém sem a ruptura dos sistemas tradicionais.

A partir da década de 1930, inúmeros memorialistas publicaram suas crônicas sobre personagens de relevo das respectivas comunidades, contemplando entre eles as personalidades do mundo musical. Em Santos, a primeira a ser publicada é a *História de Santos* de Francisco Martins dos Santos, em 1937, revelando músicos do século XIX, como o clã dos Trindade, descendente de um mestre-de-capela do século XVIII, André de Moura. Em Campinas, José de Castro Mendes escreve, em 1951, o livro *Retratos da Velha Campinas*, recebendo elogios de Menotti del Picchia. Evidentemente, no campo musical, o memorialista campineiro enaltece Carlos Gomes, publicando uma série de fascículos sobre o "mais ilustre entre filhos da terra". Em Ribeirão Preto, as crônicas do passado surgem pela pena de Plínio Travassos dos Santos. Em suma, mergulhados em um mundo com incessantes instabilidades estruturais, essas histórias apenas equacionavam o passado mantendo-se distante de sua produção material, através da preservação do patrimônio cultural de um modo geral, porém não vislumbrando o modo de efetivarem os valores perdidos na formação dos bens culturais coevos. Estes, extemporâneos e desassociados cada vez mais de raízes culturais fixadas no passado, inseriam-se quase que de forma automática pelas pressões da vida moderna, que massificava tecnologias por todas as partes do mundo. O espírito nativista aqui se confunde com as pressões pela redescoberta do Brasil via história regional. Como já dissemos acima, essas faces do modernismo se revelam sem as tensões das rupturas de linguagem, porem estão intrinsecamente ligadas ao sistema que dele, modernismo, emana, principalmente na construção ideológica de um espírito nacionalista.

Essa atividade de memorialista associa-se às sociedades culturais. Desde o final da década de 1910, as Sociedades de Cultura Artística, Amigos da Arte, ou as suas congêneres, como as sociedades lítero-musicais, organizaram-se nas principais cidades de São Paulo na defesa do que consideravam arte. São Paulo, Santos, Campinas, Ribeirão Preto, enfim, todas elas contavam com essas "comissões" formadas pelas mais tradicionais pessoas da região, em um espaço multifacetado que não deixava de ser amparada por uma visão política conserva-

Miolo_Musica.indd 91 3/8/2009 10:09:30

dora. Cultura artística é justamente uma oposição à cultura do que não é artístico, ou seja, a visão de que a arte moderna era uma negação de princípios canônicos de beleza, cuja legitimação era um conceito de arte estabelecido nos padrões de razão lógica, cujo modelo era, no caso da música, a arte clássico-romântica.

Esse movimento tinha como raiz a elite conservadora que saiu em defesa dos seus valores no eminente avanço das manifestações populares e de vanguarda artística, que, por sua vez, estavam consubstanciando estratégias dos grupos de esquerda, principalmente associados aos comunistas (como principal foco de elevação crítica, a ação cultural era uma constante nos grupos de esquerda e que acabaram, entre outros apelativos, aglutinando à grande maioria da intelectualidade nacional). A arte de cânones clássico-romântica tornou-se, assim, a portadora da ideologia de uma elite verdadeira ou supostamente decadente, e a arte moderna seria um alvo pela associação de diversos fatores, entre eles, a identificação com posições políticas contraditórias, subversivas, que de certa forma seria identificável com a sua natural negação aos cânones de beleza clássica, símbolo de uma ordem e equilíbrio de um mundo idealizado. Lembremos a afirmação de Júlio Reis, redator da revista da Sociedade Cultura Artística de São Paulo, em 1923: "A arte, todos os sabem, é a manifestação da beleza, e a beleza reside em tudo o que é puro". Impuro, seguindo o raciocínio do colunista seria a emancipação da dissonância, a fragmentação melódica, o predomínio da textura rítmica sobre a melódica, os efeitos orquestrais não convencionais, isso sem falar no atonalismo que somente na década de 1930 começa a dar sinais de existência no Brasil. Impuro, também, seriam os movimentos operários, a emancipação feminina, a participação política do proletariado, enfim, a ampliação do entendimento de democracia para todos o edifício social.

Pelo estímulo das questões acima, a luta contra o academicismo tornou-se fundamental nas pautas de atuação do modernismo. No entanto, ironicamente, o despojo desse embate formalizou-se dentro de uma esfera conservadora na proporção direta da democratização da arte, quando a normatização totalitária dos modernistas encontrou-se enredada num sem fim de manifestos que só poderiam ter recepção dentro de um universo intelectual e elitista, quando não sectário. A aporia se consubstanciou na medida em que a liberdade expressiva desvinculou-se, progressivamente, da possibilidade crítica do público. Enquanto a visão de Oswald de Andrade que "ser artista é ser livre" não comprometia códigos que preservava signos ordenadores canônicos, para outras vertentes modernistas a liberdade não cria mais nos limites, aliás, a descrença era uma virtude! Inúmeras foram as tendências que ramificaram da liberdade modernista, combatendo justamente os signos canônicos com veemência. Assim, o paradigma fundacional — o "ser livre" — significou uma prisão pelo elogio onipresente ao unipessoal.

Miolo_Musica.indd 92 3/8/2009 10:09:30

No caso da música, a crítica feroz ao seu estado decadente estendia-se às instituições de ensino, levando os modernistas de primeira hora, excetuando poucos, como Mário de Andrade, a uma distância do academicismo como única via "libertária". Assim, vista como essência da criação artística, negaram-se os cânones vigentes na educação musical institucional.

O que era um paradigma tornou-se um paradoxo, pois o que seria libertação subsistiu enquanto negação de sua fundamentação; e esse seria um dos desdobramentos do modernismo. Isso porque, ao contrário do que aconteceu na primeira metade do século XX, a academia, principalmente a partir da década de 1960, tornou-se o albergue das experiências de linguagem. Assim, os artistas vinculados principalmente aos cânones clássico-românticos foram os que continuaram a tradição de negar a academia, onde, paradoxalmente, a atualização da linguagem artística passou a ser o ideal perseguido. Como tradição enraizada, a música do passado tonal vinculou-se naturalmente à essa pratica musical sem compromisso com a discussão estética pela distância mantida da academia; a própria indústria do entretenimento motivou esse enraizamento. Se as orquestras que se formaram no Brasil a partir da década de 20, como vimos acima, não refletiram o esforço de atualização da linguagem moderna, até porque eram mantidas pelas elites enclausuradas nos seus padrões de beleza novecentista, as formadas nas décadas finais do século XX não modificaram a situação. Talvez como reação da comunidade aos exageros do modernismo, que de certa forma contribuiu para uma formação musical inapta para os desafios técnicos exigidos pela música, a distância com a arte contemporânea consolidou-se justamente em uma estratégia traçada pelos próprios modernistas.

Assim, o repertório das orquestras das cidades estudadas, salvo em raras oportunidades, continuaram difundindo um quadro similar, senão até mais restrito, do que as antecedentes das décadas da primeira metade do século XX. Ademais, sem muito esforço é possível relacionar o repertório praticado com a negação acadêmica da maioria de seus regentes. Consolida-se, no imaginário público, a imagem do regente como herói epopéico, e a transformação do paradigma artístico, e seu vínculo com as questões da linguagem musical, pela relação crescente com os padrões da arte como objeto de consumo massificado. Enfim, o paradoxo do modernismo, que lutou para a renovação estética no Brasil, consubstanciou-se justamente pela sobrevivência de seus ideais na academia e não difundido como cultura de domínio público, engendrando distanciamentos crônicos com as possibilidades de recepção coletiva.

Conclusão

Observando a recepção dos estímulos do movimento modernista em centros distantes das metrópoles culturais, vemos que a negação dos processos de

Miolo_Musica.indd 93 3/8/2009 10:09:30

ruptura de linguagem não impedia a realização de um projeto de identidade com o espírito de renovação. Porém é possível observar que era o compromisso com a totalidade dos problemas socioeconômicos que consubstanciava o que chamamos de modernização de ditas comunidades e não propriamente os estímulos estéticos, provenientes do movimento de 1922. No entanto, é inegável o dinâmico processo de transformação do ambiente cultural, posterior a Semana de 22. Vimos o ganho do ambiente artístico desvelado em ações que incrementaram a educação, forjaram conjuntos, ampliaram o repertório, mesmo que dentro de um matiz conservador, enfim, romperam com uma cadeia artística dominada ou pela ópera ou pela música de igreja...também operística. A própria radicalização da discussão estética fomentou um aspecto importante na vida intelectual, pois inúmeros movimentos surgiram amparados na guerrilha estética que se metamorfoseava, por incontáveis vezes, em guerra ideológicas política, criando um cenário diversificado que fruiu concepções basilares de movimentos que ainda hoje marcam a música brasileira. Em Santos, os encontros dos autodenominados "Pesquisistas", comandados por Cid e Miroel Silveira, no final da década de 1940, discutiam como ampliar o conceito de renovação estética para além dos limites do modernismo de 22. Esse sentido de estudo da arte, porém vinculando-se aos cânones do realismo socialista, também pautou o *Clube de Arte* (frente de cultura do Partido Comunista que via na arte um agente de esclarecimento para a consciência revolucionária). Já decadente, o Clube de Arte enfraqueceu e antigos militantes, como Gilberto Mendes, fundaram o grupo coral *Ars Viva*, assim como o *Festival Música Nova* (esse exclusivamente promovido por Gilberto Mendes). Já sem as amarras do stalinismo, os artistas do antigo Clube da Arte preocuparam-se principalmente nas questões pertinentes à linguagem musical, assim como a difusão de um repertório nada tradicional, como o eram a música medieval, renascentista e a contemporânea.

Esse foi um fenômeno desdobrado de 1922: canonizar a negação e o combate como paradigma de ação, através de um movimento educativo incessante, de toda a cadeia que efetiva a arte – ação e recepção. Se o modernismo nacionalista estabeleceu como paradigma o problema da redescoberta do Brasil, tentando romper com as arcaicas estruturas socioeconômicas e culturais, o movimento *Música Viva* e posteriormente o *Música Nova*, de 1963, visava justamente combater a forte presença do nacionalismo na arte brasileira, buscando a democratização das estruturas vigentes; as frentes de massa da década de 1950, promovidas pelos comunistas, é o exemplo fiel desse novo ânimo da arte como ponta de lança de ações sociais. Nessa estratégia, a universalidade da linguagem era a contrapartida ao regionalismo, identificado como símbolo de opressão. No entanto, independente do radicalismo da ruptura, o compromisso com o binômio

Miolo_Musica.indd 94 3/8/2009 10:09:30

estética-política estava, paradoxalmente, inalterado em relação ao movimento modernista que combatiam, ou seja, existia uma solução de continuidade na observação da necessidade de edificar pela arte, porém a forma de manifestação era a negação do passado recente desconsiderando os pontos congruentes.

Esse é um sentido onipresente: a compreensão do modernismo brasileiro, principalmente de Mário de Andrade, sobre a necessidade de capacitação técnica através, também, da difusão da arte. Essa característica pedagógica do modernismo brasileiro foi o que estimulou, e não o projeto estético, o rompimento dos muros que encerravam a arte de qualidade nos grandes centros, levando-a para regiões distantes dos círculos excelsos da pátria, assim como contribuiu para uma democratização no consumo da arte. Evidentemente, o movimento veio acompanhado com a formação de escolas, orquestras, público, enfim, de um ambiente expressivamente mais generoso que, pese o natural desenvolvimento social das regiões, refletiu determinadas questões disseminadas de diversas formas pelos modernistas. Podemos observar que, tanto em Santos, como em Campinas e Ribeirão Preto ainda sobrevivem instituições surgidas nessas décadas fundadoras do modernismo.

Outros desdobramentos das épocas de luta estética sobrevivem como princípio ontológico do modernismo:

Atualmente, o isolamento de uma considerável parte da "vanguarda" brasileira dentro de uma concepção estruturalista levou a uma destruição implacável de todos os nexos significantes que os impede de interpretar o caos e a alienação do mundo moderno, não na sua consciência social, mas na própria consubstanciação da arte como porta voz da sociedade e nela retroativa. Esse processo de individualização dos processos de linguagem enfraqueceu, ademais, a consolidação de sistemas filosóficos que fundamentariam a transcendência da ação de renovação da linguagem para os âmbitos da vida cotidiana, ou seja, destruiu-se a própria utopia da modernidade no seu sentido edificante, de salvadora da humanidade, pela via da consciência do homem como "gerente" da natureza. Uma das causas dessa desarticulação foi a velocidade da informação, que acabou por contribuir para esse encadeamento de atomização das rupturas tornando-as quase, ou mesmo, inoperantes, haja vista que nenhum sistema filosófico foi capaz de controlar a fragmentação das diversas tendências, e seus métodos experimentais.

Paradoxalmente, é justamente essa impossibilidade fragmentada que retomou a operação de controle da imagem salvacionista do modernismo como trilho do progresso. A idéia de elevar os fragmentos ao estado de área do conhecimento, recusando serem parte de uma organização polissêmica para fundarem a sua "ordem", tornou-se uma tônica da contemporaneidade; e cada grupo passou a acentuar o tom da discussão na medida que se faz visível pelo esforço diuturno e barulhento de conquistar os fóruns de legitimação, entre eles a Internet, onde o mí-

Miolo_Musica.indd 95 3/8/2009 10:09:30

nimo (a)parece o máximo. Nesse novo quadro, a regência processual realizar-se-ia não nos fundamentos de ordem estética, mas nas possibilidades de ação política. Veladamente, o reconhecimento da "autonomia" é uma estratégia de poder e não conseqüência de uma ampla e exaustiva discussão sobre as relações dos sistemas derivativos dentro do quadro conceitual já existente; como fina ironia, a emancipação conceitual ameniza a angustia da crise da linguagem, impossibilitada, como toda e qualquer forma de expressão humana, de revelar a verdade! Justifica-se, desse modo, as intensas discussões sobre os programas acadêmicos, cuja pauta constrói-se distantes dos méritos da questão estética, mas na legitimação da fragmentação pela ignorância conceitual gerada nos ambiente de ultra-especializações. Alias, esses "fundamentalismos" são naturais da sociedade contemporânea e se manifestam tanto por categorias religiosas, como econômicas, tecnológicas, etc.

A conseqüência primeira dessa substituição do sistema filosófico amplo pelo fundamentalismo é o isolamento dos grupos, onde o grau de coesão é proporcional à agressividade com o qual defendem sua "predestinação". É nesse sentido que se consubstancia um problema como complexo, que aqui tratamos apenas de alinhavar: a visão que funde técnica com conhecimento científico. A técnica é a aplicação do conhecimento – a dimensão prática - e sua utilização é resultado de uma ação corporativista e não, digamos, uma universalização do conhecimento (este possibilita inúmeras técnicas). A tentativa de representar uma técnica, e a própria tecnologia, como conhecimento universal é uma movimentação que se vincula mais ao grau de poder de *uma* corporação no sentido de legitimar *uma* tecnologia, do que propriamente a sua capacidade de concentrar as possibilidades do conjunto de conhecimento. Aliás, essa possibilidade, dada a sua complexidade, tangencia o infinito, considerando, ademais, todas as dimensões temporais: passado, presente e futuro.

Cria-se então o dilema capital: como tal postura – os fundamentalismos - contribuiria para o aprimoramento de uma visão fundamentada nas cadeias de inter-relações baseadas no reconhecimento das pluralidades, essência ideal da sociabilidade contemporânea, fundada na difusão e concretização do conhecimento – e de suas diversas técnicas - em prol da elevação do bem estar e convivência harmônica dos seres viventes?

No que diz respeito à musica, pensar a linguagem é ampliar os seus domínios para um alcance além do que a simples manipulação técnica dos materiais sonoros. Urge ressocializar as estratégias de sua comunicabilidade, sem perder os ganhos técnicos do passado, o signo do novo, sob a pena de enfrentarmos uma crise de isolamento terminal, haja vista os avanços da baixa cultura de massa. Se esse processo continuar a se desenvolver, nem as universidades serão capazes de garantir as pesquisas no campo da linguagem musical, tornando canônico o que Mário de Andrade constatou, em 1942: um dos problemas do modernismo brasileiro foi a antipopularidade.

Miolo_Musica.indd 96 3/8/2009 10:09:30

Referências Bibliográficas

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa; Relógio D'Água, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*; a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

COHN, Gabriel (org.) & FERNANDES, Florestan (coord.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guilherme Pérez de Aranda. 2ª ed,. Madrid, Alianza Editorial, 1990. (coleção Alianza Música, n.º 31).

LUKACS, John. *O fim do século XX*. São Paulo, Jorge Zahar, 1993.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista : sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MORIN, Edgar & LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. Trad. Nurimar Maria Falci. São Paulo, Peirópolis, 2000.

PAZ, Octávio. *Los hijos del limo*. 3ª ed. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990.

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*; do Romantismo até nossos dias. São Paulo, Paulus, 1991, vol.III

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Menezes. São Paulo, Nobel, 1986.

VATTIMO, Gianni. *Depois da Cristandade*. Rio de Janeiro, Record, 2004

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*, 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.

DIÓSNIO MACHADO NETO possui graduação em Bacharel em Música - Habilitação Instrumento - pela Pontificia Universidad Catolica de Chile (1992), mestrado e doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2001; 2008), tendo como orientadores José Eduardo Martins (mestrado); Mário Ficarelli (doutorado); e Régis Duprat e Mário Vieira de Carvalho como co-orientadores. Ingressou no corpo docente do Departamento de Música da ECA/USP em 2002. Atualmente é professor no Campus de Ribeirão Preto, onde ministra aulas de História da Música; Música Brasileira e Apreciação Musical. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia Histórica, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Música, Música Colonial Brasileira e Música Brasileira em geral. É produtor e apresentador do

Miolo_Musica.indd 97 3/8/2009 10:09:30

programa Garimpo Musical, da Rádio USP-FM. Tem apresentado trabalhos em importantes congressos no Brasil e no exterior, destacando-se participações em colóquios na Universidade Nova de Lisboa; na série de encontros "A música no Brasil colonial" promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian; na Universidade de Coimbra e na Sociedade Chilena de Musicologia.

Miolo_Musica.indd 98 3/8/2009 10:09:30

Mário Videira (USP) — *Linguagem além da linguagem: notas sobre a autonomia da música instrumental*

Musik und Philosophie sind die Versuche das Unsägliche zu sagen.
Beide sind die Entfaltungen dieser Paradoxie.
Beide möchten die Sprache vom Begriff heilen [...].
Aber auch die Musik ist Sprache, sie sagt mehr als sie bloß ist
(Adorno, "Musikalische Notizen", 1964)[14]

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar algumas idéias defendidas por autores como Wackenroder, Tieck e C. F. Michaelis, colocando em evidência de que modo em seus textos a música instrumental autônoma eleva-se acima da linguagem das palavras. Em seguida, procuraremos investigar se a metafísica da música instrumental desses autores poderia ser considerada como uma reação à estética clássica, propiciando os fundamentos teóricos necessários para que a música passasse a dever ser ouvida como um objeto estético autônomo.

Palavras-Chaves: *música instrumental, estética, romantismo.*

[14] "Música e filosofia são as tentativas de dizer o indizível. Ambas são o desdobramento desse paradoxo. Ambas desejam curar a linguagem do conceito. [...] Mas também a música é linguagem, ela diz mais do que ela meramente é".

Miolo_Musica.indd 99 3/8/2009 10:09:30

I.

Até meados do século XVIII, aproximadamente, podemos observar pontos de vista bastante semelhantes em diversos escritos que abordam a arte musical. Nesses textos a música vocal – concebida como mera serva da poesia – possui a primazia frente à música instrumental pura. Os exemplos são inúmeros: de Addison a Sulzer, passando por Dubos e Batteux, a música puramente instrumental reduz-se a um capricho meramente agradável, que nada imita além dos sons e ruídos inanimados sendo, portanto, portador de apenas "meia-vida", se comparada à música vocal. Sua legitimação ocorreria apenas quando associada de maneira adequada a um texto: neste caso, ela até contribuiria para aumentar o interesse do ouvinte, atuando como um *reforço* das palavras. Porém, a música instrumental completamente autônoma e independente de textos ou programas era, na maior parte das vezes, duramente criticada, sendo praticamente descartada por esses autores, uma vez que, por não estar relacionada, de alguma forma, com um conteúdo bem definido pelas *palavras* de um texto, ela seria dotada de um valor meramente secundário.

Uma das diferenças fundamentais entre o pensamento estético do século XVIII e o do século XIX é, sem dúvida, a posição que a música passa a ocupar no interior das diversas hierarquias das artes. A partir do romantismo alemão a filosofia da música alcança uma importância que jamais lhe havia sido atribuída anteriormente e, nesse contexto, a música puramente instrumental, independente de textos poéticos e programas extramusicais desempenhou um papel decisivo: somente com a emancipação da música instrumental pura, com a proclamação da música como arte autônoma, é que a sua suposta obscuridade e vagueza, interpretadas como falta de um conteúdo definido, tornam-se sua maior virtude. A música instrumental pura, que com muito custo era admitida no âmbito de uma teoria estética da arte do século XVIII, passa a ser encarada como o mais perfeito modelo para as outras artes.

A modificação da valoração da música instrumental autônoma, no âmbito de uma hierarquia geral das artes, tal como estabelecida em diversas teorias estéticas do século XVIII, não se deu de forma súbita, mas antes, paulatinamente, conjugada a uma série de fatores histórico-sociais, tais como o aperfeiçoamento técnico de diversos instrumentos, o desenvolvimento de novas formas musicais (notadamente a forma-sonata), a ascensão da burguesia, o surgimento e consolidação dos concertos públicos, etc.

Nesta mudança de paradigmas, alguns autores desempenharam papel fundamental. Examinaremos aqui as idéias defendidas por alguns deles, colocando em evidência de que modo a música instrumental autônoma eleva-se acima da linguagem das palavras e ultrapassa os seus limites. Examinaremos, portanto, de

Miolo_Musica.indd 100 3/8/2009 10:09:30

que maneira a metafísica da música instrumental desses autores, que entendia a música instrumental pura como "linguagem além da linguagem", capaz de exprimir o inefável, pode ser considerada como uma reação à estética clássica, propiciando os fundamentos teóricos necessários para que a música passasse a dever ser ouvida por si mesma, como um objeto estético autônomo.[15]

II.

Uma das principais críticas que se costumava dirigir à música instrumental pura dizia respeito à sua suposta vagueza, obscuridade e incompreensibilidade. Num contexto teórico em que se esperava que as artes nada mais fossem que a *imitação* da bela natureza, a música puramente instrumental e independente de textos aparece como um objeto deveras problemático.

Em seu *Dicionário de Música* (1768), Rousseau se queixa do crescente prestígio que a música puramente instrumental começava a adquirir como sendo algo "pouco natural" e de mau-gosto uma vez que a música, para ser considerada uma arte verdadeiramente imitativa, necessita do auxílio das palavras, pois somente elas é que lhe conferem uma determinação que ela sozinha não possui – ou possui em grau ínfimo: "a palavra é o meio pelo qual a música determina mais freqüentemente o objeto do qual ela nos oferece a imagem". Ele prossegue: "A sinfonia anima o canto, e contribui para sua expressão; mas não o suplanta. [...] Jamais esquecerei a frase do célebre Sr. de Fontenelle, o qual, estando em um concerto, exasperado por essa sinfonia eterna, gritou em alto e bom som, num transporte de impaciência: "sonata, que queres de mim?" (ROUSSEAU, 1768, pp. 451-452).

Ao defender a primazia da música vocal frente à música instrumental, da melodia frente à harmonia, Rousseau está não apenas tomando partido nas polêmicas de sua época, isto é, está não apenas combatendo as idéias de Rameau sobre a primazia da harmonia sobre a melodia[16], mas está, principalmente, levando às últimas conseqüências suas reflexões anteriores acerca da origem das línguas e sobre as relações entre música e linguagem. Dessa forma, talvez valha a pena analisar brevemente aqui alguns dos aspectos centrais sobre a concepção rousseauniana de linguagem e suas relações com a música.

---

[15] A noção da música como uma "linguagem além da linguagem", ao consolidar o valor estético e a autonomia da música instrumental perante as outras artes, pode ser considerada como um dos fatores que contribuíram para o desenvolvimento do chamado formalismo musical, que seria estabelecido por Hanslick cerca de meio século mais tarde. A esse respeito, *cf.* VIDEIRA, 2006, pp. 77-79 e 180-81.

[16] De fato, se música adquire ocupa um lugar de destaque no conjunto da obra rousseauniana, cabe notar que não é a música instrumental que está no centro e sim a música vocal. A melodia detém claramente, para Rousseau, a primazia frente à harmonia. Aquela é expressão das paixões do homem enquanto esta aparece como mero cálculo, expressão da razão.

Miolo_Musica.indd 101 3/8/2009 10:09:30

Ao tratar do problema da origem da linguagem no *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens* (1755), Rousseau aponta o *grito da natureza* como tendo sido a primeira língua do homem e também a mais universal e a mais enérgica. Esse grito "só era proferido por uma espécie de instinto nas ocasiões mais prementes, para implorar socorro nos grandes perigos ou alívio nas dores violentas" (ROUSSEAU, 1973, p. 254). Somente num segundo momento é que se lhe juntaram as inflexões de voz e os gestos, os quais posteriormente foram substituídos pelos sinais instituídos. Contrapondo-se aos filósofos que enfatizavam o papel central da *razão* para o homem, Rousseau assinalava, já no *Segundo Discurso*, a importância fundamental das *paixões*. Segundo ele, é somente pela atividade destas "que nossa razão se aperfeiçoa; só podemos conhecer porque desejamos usufruir", de modo que "o entendimento humano muito deve às paixões" (ROUSSEAU, 1973, p. 250).

Essa centralidade das paixões para o desenvolvimento da linguagem é retomada também em seu *Ensaio sobre a origem das línguas* (publicado postumamente em 1781). Nesse texto ele procura mostrar que a primeira invenção da palavra não nasce das necessidades, mas das paixões: "Deve ter sido assim. Não se começou por raciocinar [pois para isso seria preciso que os homens já possuíssem uma linguagem] mas por sentir" (ROUSSEAU, 2003, p. 105). Desse modo a linguagem se origina das necessidades morais do homem, ou em outras palavras, das paixões:

> Não foi a fome nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que arrancaram as primeiras vozes. [...] para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as mais antigas palavras inventadas e eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas (ROUSSEAU, 2003, pp. 105-106).

Dessa forma, Rousseau irá considerar que música, poesia e linguagem tiveram uma única e mesma origem. Se é certo que as paixões falaram antes da razão e se, a princípio "não houve outra música além da melodia, nem outra melodia além do som diversificado da palavra", então se pode afirmar que "dizer e cantar eram outrora a mesma coisa" (ROUSSEAU, 2003, p. 148). É somente na medida em que aumentam as necessidades do homem que a linguagem vai, gradativamente, mudando de caráter. Essa linguagem das paixões vai, pouco a pouco, tornando-se mais precisa. Contudo, esse ganho em clareza e precisão acarreta, por outro lado, uma perda de energia, de sua força originária. Ao substituir os sentimentos por idéias, a linguagem deixa de falar ao coração e passa a falar à razão. Por isso mesmo "o acento desaparece, a articulação estende-se, a língua

Miolo_Musica.indd 102 3/8/2009 10:09:31

torna-se mais exata, mais clara, porém [...] mais surda e mais fria" (ROUSSEAU, 2003, p. 113).

Se em sua origem música e linguagem foram uma só coisa, tais modificações sofridas pela linguagem trarão profundas conseqüências para a arte dos sons. Com efeito, a melodia não apenas vai perdendo sua antiga energia, mas vai também, aos poucos, se desvinculando das palavras. Esse processo de autonomização, longe de ser visto com bons olhos por Rousseau é, pelo contrário, justamente a causa da degeneração da música de seu tempo:

> A melodia, começando a não ser mais tão aderente ao discurso, adquiriu insensivelmente uma existência própria e a música tornou-se mais independente em relação às palavras. Então, pouco a pouco, cessaram também esses prodígios que ela produzira quando era apenas o acento e a harmonia da poesia (ROUSSEAU, 2003, pp. 173-174).

O processo de racionalização e autonomização da música teve como conseqüência a primazia da harmonia, a qual passando a regular a melodia, fez com que o canto se tornasse uma *arte inteiramente separada da palavra*. Ora, constata Rousseau (2003, p. 176), ao limitar-se ao efeito puramente *físico* dos sons, a música acaba por privar-se do essencial, a saber, dos seus efeitos *morais*. Tal música é vista, então, como uma arte degenerada, uma arte abstrata e que nada imita, logo, incapaz de exercer qualquer efeito sobre nós.

Rousseau não nega que as engenhosas combinações harmônicas possam ser agradáveis ao ouvido. No entanto, a música não pode ser reduzida meramente às suas causas físicas. O que eleva a música à categoria das belas-artes é, para ele, a imitação. Traçando uma analogia entre pintura e música, ele escreve:

> Como os sentimentos que a pintura suscita em nós não procedem das cores, o poder que a música tem sobre nossas almas absolutamente não é obra dos sons. Belas cores, bem nuançadas, agradam à vista, mas tal prazer é puramente sensitivo. É o desenho, é a imitação que confere a essas cores vida e alma; são as paixões exprimidas que vêm sensibilizar as nossas; são os objetos representados que vêm nos afetar. [...] A melodia faz na música exatamente o que faz o desenho na pintura; é ela que representa os traços e as formas, cujos acordes e sons são apenas cores (ROUSSEAU, 2003, p.151).

Ao imitar as inflexões da voz, a melodia exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria; em suma, todos os sinais vocais das paixões. "Ela não somente imita, ela fala; e sua linguagem inarticulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem

Miolo_Musica.indd 103 3/8/2009 10:09:31

cem vezes mais energia do que a própria palavra. Eis de onde nasce a força das imitações musicais" (ROUSSEAU, 2003, p. 157).[17] Por outro lado, ao se separar canto e palavra, ao se substituir o acento apaixonado da melodia pelo cálculo dos intervalos da harmonia, põe-se a perder toda a força e expressão da música:

> Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música se torna mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá mais nenhum efeito entre nós (ROUSSEAU, 2003, p.167).

III.

Para que pudesse aspirar à condição de arte *bela*, exigia-se em geral que a música fosse também uma arte imitativa. No entanto, a mudança que aos poucos começa a ocorrer no campo da teoria das artes a partir de meados do século XVIII, e a crítica – ou pelo menos a relativização – da noção de imitação como princípio comum a todas as artes teve conseqüências importantes para a estética musical do período.

Um importante exemplo da defesa da autonomia estética da música instrumental pode ser encontrado no ensaio "Da natureza daquela imitação que tem lugar nas chamadas artes imitativas" [*Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts*], escrito pelo filósofo inglês Adam Smith. Alguns estudiosos (Palézieux) supõem que ele o tenha escrito entre 1751 e 1764. Outros Wightman e Bryce), somente depois de 1777.[18] De qualquer forma, o ensaio foi publicado somente em 1795, cinco anos após a morte do autor.

Na segunda parte desse ensaio, Smith irá tratar especificamente da imitação na música. Ao tratar da música instrumental ele nota que é apenas com muita dificuldade que esta pode ser considerada como uma arte imitativa:

> Os poderes imitativos da música instrumental são muito inferiores aos da música vocal; seus sons melodiosos, mas inarticulados e sem significado

[17] O filósofo Bento Prado Jr, no ensaio intitulado "A força da voz e a violência das coisas", chama a atenção para a importância da música no âmbito das reflexões lingüísticas de Rousseau. Segundo ele, "a teoria da imitação musical fornece o quadro de referência de uma concepção da linguagem como *imitação.* A perda da *força,* a degenerescência e a alteração do canto como a da fala são, também, o produto do esvanecimento da imitação. [...] A idéia de *imitação* é, então, perfeitamente central na teoria de Rousseau". (PRADO JR, 2003, pp. 57-58).

[18] *Cf.* SEIDEL, W. "Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith". *In* FRICKE, J. P. *Die Sprache der Musik. Festschrift K.W. Niemöller*. Regensburg, Gustav Bosse, 1989, p. 495.

Miolo_Musica.indd 104 3/8/2009 10:09:31

não podem, tal como as articulações da voz humana, relatar distintamente as circunstâncias de qualquer história particular, ou descrever as diferentes situações que essas circunstâncias produziram; ou mesmo expressar claramente, e de forma a ser compreendida por qualquer ouvinte, os sentimentos e paixões que as partes envolvidas sentiram a partir dessas situações: mesmo suas imitações de outros sons [...] são comumente tão indistintas que, sozinhas e sem nenhuma explicação [adicional], não poderiam nos sugerir prontamente [...] o que se pretendia imitar, ou mesmo se pretendia-se imitar alguma coisa (SMITH, 1982, p. 195).

Smith realça sempre essa inaptidão da música instrumental para a imitação: ele nega que ela consiga imitar uma história em particular, que ela consiga expressar com clareza os sentimentos, e afirma que mesmo a imitação de outros sons ou do movimento é feita de maneira bastante insatisfatória pela música instrumental, de modo que sempre seria necessária uma explicação[19] para que se possa identificar o que ela pretendeu imitar. Apesar de considerar que a música instrumental não seja uma arte necessariamente ou essencialmente imitativa, Smith (1982, p. 203) considera que ela pode, ainda assim, produzir efeitos muito agradáveis, uma vez que "os principais efeitos que ela é capaz de produzir originam-se de poderes completamente diferentes dos da imitação".

Vale a pena citar na íntegra um trecho um pouco mais longo do ensaio, mas que demonstra de maneira primorosa a modernidade e originalidade das idéias de Adam Smith sobre a estética da música. Segundo ele,

> Um concerto bem escrito [well-composed] de música instrumental, pelo número e variedade dos instrumentos, pela variedade de vozes [parts] executadas por estes e pela perfeita concordância ou correspondência entre todas essas diferentes vozes; pela exata harmonia ou coincidência de todos os diferentes sons que são ouvidos simultaneamente [...] apresenta um objeto tão agradável, tão grandioso, tão variado e tão interessante que, por si só e sem sugerir qualquer outro objeto, seja por imitação ou por outra forma, pode ocupar [...] completamente a capacidade da mente [...]. Na contemplação daquela imensa variedade de sons agradáveis e melodiosos, arranjados e compilados tanto em sua coincidência [isto é, em sua harmonia] como em sua sucessão [ou seja, em sua melodia], em um sistema tão completo e regular, a mente desfruta não apenas de um grande prazer dos sentidos, mas também de um enorme prazer intelectual, não

[19] Essas críticas à capacidade imitativa da música instrumental são contemporâneas à de alguns autores franceses, que começavam também por volta dessa época a rejeitar a imitação como princípio estético da música (p. ex. Morellet, em 1770; Boyé e Chabanon, em 1779). A esse respeito, *cf.* VIDEIRA, 2006, pp. 43-55.

Miolo_Musica.indd 105 3/8/2009 10:09:31

> muito diferente daquele que deriva da contemplação de um grande sistema em qualquer outra ciência. Um concerto completo de tal música instrumental não apenas não requer, como [também] não admite qualquer acompanhamento [de um texto, dança, etc.]. [...] Tal música raramente deseja contar qualquer história, imitar algum evento ou sugerir em geral qualquer objeto em particular, distinto daquela combinação de sons das quais ela é composta. Seu significado, portanto, pode ser considerado completo em si mesmo [complete in itself], e não requer intérpretes para explicá-la. O tema [subject] de tal música [instrumental] é somente [...] uma certa combinação de notas, às quais ela retorna freqüentemente, e com as quais todas as suas digressões e variações possuem uma certa afinidade. [...] O tema de uma composição de música instrumental é parte da [própria] composição (SMITH, 1982, pp.: 204-205).

Em suma, Smith defende a tese de que a imitação não é essencial para a música instrumental: ela pode agradar mesmo não sendo uma arte propriamente imitativa.[20] Mais do que isso – e aí reside a originalidade das teorias estéticas de Smith sobre a música – ele considera que a música instrumental pura seja capaz de provocar como efeito um *prazer altamente intelectual*, semelhante ao da contemplação de sistemas científicos. O efeito da música é provocado pela melodia e harmonia, e não "por algo outro [que seria] significado ou sugerido por elas: de fato, elas não significam nem sugerem nada [they in fact signify and suggest nothing]" (SMITH, 1982, p. 206).

Dessa forma, Adam Smith reconhece de maneira decisiva a capacidade da música instrumental pura de se dirigir não somente aos sentidos, mas também ao *intelecto*, e isto não somente mediante uma harmonia fundamentada nas proporções matemáticas dos intervalos e acordes (como acreditava toda a tradição pitagórica, passando por Zarlino, Descartes e Rameau), mas por meio de uma lógica *intrínseca ao próprio discurso musical*, valorizando os desenvolvimentos temáticos que garantiriam, ao mesmo tempo, que a obra pudesse ser vista como uma unidade, um *todo coerente,* completo em si mesmo; e não como um amontoado de sons meramente agradáveis ao ouvido, mas incapazes de ocupar o intelecto.

---

[20] Também o compositor alemão J. F. Reichardt (1752-1814) – cuja residência era freqüentada por artistas e intelectuais como Wackenroder e Tieck – defendeu um ponto de vista semelhante num artigo de 1782 publicado originalmente na *Musikalisches Kunstmagazin* e intitulado "Sobre o todo musical" [Über das musikalische Ganze]. Ali podemos ler: "A música é, em si mesma, já enquanto música, um deleite [Ergötzung], sem que ela imite sentimentos e paixões [Empfindungen und Leidenschaften]. [...] através de uma mera mistura agradável dos sons ela pode fazer cócegas [kützeln] no ouvido de uma maneira tão amável, que nos deleitamos com isso. Além disso, através das relações variadas e artísticas dos sons entre si, através das complexidades e resolução destas, ela pode ocupar o nosso entendimento [Verstand] de um modo agradável e, assim, deleitar de maneira nobre. Por fim, ela pode unir ambas as coisas. Esta é a causa pela qual encontramos prazer [Vergnügen] na música meramente instrumental, mesmo que ela não exprima nenhum sentimento ou paixão definida" (REICHARDT, 1976, pp. 133-134).

Miolo_Musica.indd 106 3/8/2009 10:09:31

IV.

Além da superação do paradigma da imitação como fundamento da composição musical, uma outra mudança que contribuiu para que a música instrumental pura começasse a ocupar uma posição estética de maior relevância se dá a partir do momento em que se passa a considerá-la como uma *linguagem*[21]. Em um artigo sobre a música de Gluck, publicado por J. N. Forkel no primeiro volume da *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, temos já a caracterização da música como uma linguagem, "mas uma linguagem dos sentimentos [Sprache der Empfindungen] e não dos conceitos" (FORKEL, 1964, p. 66). Isto porque, embora a música possa ter algumas semelhanças com outras linguagens, ela não possui um grau de clareza [Deutlichkeit] suficiente para que se consiga traduzi-la em palavras. Mas essa falta de clareza da música instrumental – que sempre foi duramente criticada pelos teóricos racionalistas – será considerada por ele como uma característica *positiva,* uma vez que a música só começaria a ser uma linguagem dos sentimentos a partir do ponto "onde as outras linguagens não são mais suficientes, onde acaba sua capacidade de expressão" (FORKEL, 1964, p. 67).

Essa idéia da música como uma *linguagem dos sentimentos* pode ser encontrada também no romance *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*[22]*,* de Karl Philipp Moritz (1756-1793). No capítulo intitulado "Hartknopfs Gesellenjahre" há uma passagem bastante significativa nesse sentido:

> Hartknopf tirou do bolso a sua flauta e acompanhou, com os acordes adequados, o maravilhoso recitativo de seus ensinamentos. – Enquanto fantasiava [phantasierte] ele traduzia a linguagem do entendimento [Sprache des Verstandes] para a linguagem dos sentimentos [Empfindungen]: pois, para isso lhe servia a Música (MORITZ, 1786, p. 131).

Temos aqui a música instrumental caracterizada como uma linguagem elevada, capaz de traduzir a linguagem do entendimento em linguagem dos sentimentos, trazendo à tona o inefável e expressando, de maneira imediata, aquilo que está além do poder de expressão das meras palavras. Aliás, a superioridade da música enquanto linguagem dos sentimentos é tão grande, que esta lhe parece ser o modo mais adequado de expressar de maneira clara mesmo aquelas idéias que, por meio da linguagem das palavras, só se poderiam ser expressas de maneira obscura e

[21] Segundo Dahlhaus (2000, p. 466-67), a primeira tentativa nesse sentido foi feita por Mattheson, já no ano de 1739 (em seu tratado "Der vollkommene Capellmeister", Hamburg, 1739, p. 82).
[22] Publicado em 1785, porém com a indicação de ano de 1786. Uma continuação do romance foi publicada em 1790 com o título *Andreas Hartknopfs Predigerjahre.*

Miolo_Musica.indd 107 3/8/2009 10:09:31

confusa.[23] A principal qualidade da musical instrumental estaria no fato de manter o *todo* [Ganze] intacto, preservando inteiramente sua abundância [Fülle], pois, diferentemente dos sons articulados da fala, os sons inarticulados da música "não despedaçam [zerstücken] o todo, para depois o reagrupar" (MORITZ, 1786, pp. 131-132).

Essas idéias de Forkel e Moritz a respeito do estatuto elevado da música enquanto linguagem exercerão enorme influência sobre os escritos de alguns autores do primeiro romantismo alemão, como Wackenroder e Tieck.[24] Com efeito, para esses autores a suposta obscuridade e a falta de clareza da linguagem musical deixam de ser consideradas como defeitos transformando-se, agora, não só numa característica positiva, mas também numa qualidade que eleva a música muito acima da linguagem das palavras.

Num ensaio publicado em 1797, Wackenroder irá opor à linguagem das palavras [Sprache der Worte], outras "duas linguagens maravilhosas" possuidoras de uma "força misteriosa", a saber: a natureza e a arte.

Se é a linguagem das palavras que torna possível o domínio humano sobre a terra inteira, se é graças a ela que podemos *nomear* todos os objetos; ela possui, no entanto, um limite claro: ela não dá conta daquilo que está além do mundo sensível, de modo que o domínio do "invisível [das Unsichtbare], que paira sobre nós" não pode ser descrito por meio dela (WACKENRODER, 1991a, p. 97). Para que as criaturas mortais pudessem apreender e compreender as coisas celestes em toda a sua potência, o Criador lhes deu aquelas duas linguagens maravilhosas: a primeira delas, a *natureza*, é falada apenas por Deus; a outra, a *arte*, é falada "apenas por um pequeno número de eleitos dentre os homens, consagrados por Deus como seus favoritos" (WACKENRODER, 1991a, p. 97): trata-se, portanto, da figura do gênio artístico que aparece aqui. O artista genial se esforça por alcançar uma perfeição interna [innerer Vollendung][24] na obra de arte e, através dela, "dirige nosso olhar para o fundo de nós mesmos e nos mostra o invisível [das Unsichtbare], quer dizer, tudo o que é nobre, grande e divino" (WACKENRODER, 1991a, p. 99).

Em outros textos, nos quais Wackenroder trata especificamente da arte musical, ele afirma que ela seria a "mais maravilhosa" dentre as belas-artes, pois seria capaz de "descrever os sentimentos humanos de uma maneira sobre-humana" (WACKEN-

---

[23] *Cf.* por exemplo o seguinte trecho: "Ele executou algumas idéias confusas [verworrene Idee] ao piano, trazendo-as à claridade [ins Klare gebracht]" (MORITZ, 1786, p. 131).

[24] Note-se que Wackenroder e Tieck conheciam as obras de Forkel e Moritz, mencionando-os diversas vezes em suas cartas. *Cf.* WACKENRODER, W.H. *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, Briefwechsel.* Hg. R. Littlejohns. Heidelberg, Carl Winter, 1991b.

[25] Neste conceito de perfeição interna [innerer Vollendung] que a arte deve possuir podemos notar a influência das teorias estéticas de K. P. Moritz, em especial quando este defende que a obra de arte deva ser consumada em si mesma [in sich selbst Vollendet]. A esse respeito *cf.* MORITZ, K. P. *Schriften zur Ästhetik und Poetik.* Hg. H. J. Schrimpf. Tübingen, Max Niemayer, 1962.

Miolo_Musica.indd 108 3/8/2009 10:09:31

RODER, 1991a, p. 207). Além disso, nenhuma outra arte além da música dispõe de "uma matéria-prima [Grundstoff] que seja, nela mesma, tão carregada de espírito celeste" (WACKENRODER, 1991a, p. 217). Se a obscuridade de seus sons é que eleva a música à categoria de uma arte divina, percebe-se que ela é também, dentre as artes, aquela que é mais inacessível ao inquérito perscrutador da razão; se ela está para além dos meros conceitos que a razão utiliza em seus raciocínios, é também para além das palavras que se deve buscar verdadeira significação da arte musical:

Que querem eles, os raciocinadores [Vernünftler] que hesitam e duvidam, que exigem que cada uma das centenas e centenas de obras musicais sejam explicadas em palavras [in Worten erklärt], e que não podem se resignar [a admitir] que, diferentemente de uma pintura, não há um significado denominável para cada uma delas? Eles ambicionam avaliar [abmessen] a linguagem mais rica [isto é, a música] a partir da mais pobre, e dissolver em palavras aquilo que despreza [verachten] as palavras? (WACKENRODER, 1991a, p. 219).

Cabe notar que esses textos de Wackenroder acerca da arte como uma linguagem elevada retomam uma discussão iniciada por K. P. Moritz alguns anos antes, muito especialmente no artigo "Até que ponto as obras de arte podem ser descritas?" [In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?]. Publicado inicialmente na *"Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin"* nos anos de 1788/1789 (e republicada em 1793 sob o título "Die Signatur des Schönen"), nele Moritz discute a questão acerca da possibilidade de uma descrição adequada das obras de arte. Ora, tal possibilidade parece-lhe altamente problemática, e ele chega mesmo a afirmar que as palavras terminam [aufhören] justamente "onde começa a verdadeira obra de arte" (MORITZ, 1962, p. 95). E nisso consiste, segundo ele, um dos traços fundamentais do belo, a saber, "que ele se explica e se descreve a si mesmo" (MORITZ, 1962, p. 95). Ao constatar essa inadequação das palavras para descrever a arte, Moritz irá não somente influenciar fortemente alguns aspectos centrais do pensamento romântico, como também já prenuncia, de certa forma, o conceito kantiano de "idéia estética".[26]

V.

Uma contribuição teórica decisiva para a autonomização da música instrumental, mas que há até pouco tempo foi praticamente ignorada pelos musicólogos e estudiosos da estética musical alemã dos séculos XVIII e XIX, foi dada pelo filósofo e músico Christian Friedrich Michaelis (1770-1834). Ao tentar fundamentar o estatuto da música como arte bela (e não como uma arte meramente

[26] Para a definição kantiana de idéia estética, *cf*. nota 14.

Miolo_Musica.indd 109 3/8/2009 10:09:31

agradável), Michaelis pode ser considerado um dos elos de ligação entre o sistema crítico kantiano e a reflexão filosófica romântica sobre a música.

Tanto nos livros como nos artigos publicados em jornais ao longo de vários anos está sempre presente a questão: *Quais são as condições de possibilidade da música enquanto arte bela?* Em outras palavras, ele se vê sempre confrontado com o problema do caráter da música enquanto *obra* (difícil de ser apreendido segundo as categorias da poética musical do século XVIII, uma vez que, como vimos, se a arte deveria ser *imitativa*, era somente com dificuldade que música se encaixava nesse modelo).

Ora, Michaelis tentará rebater as acusações segundo as quais a música seria apenas (ou predominantemente) uma arte agradável e que não se dirigiria de maneira privilegiada ao pensamento. No centro de suas reflexões sobre música como arte bela está o problema da música instrumental. No artigo "Algumas idéias sobre a natureza estética da música", publicado em 1801, ele dá ênfase à ligação entre música e tempo (forma do sentido interno), ligação esta que torna a música uma arte incapaz de descrever o que quer que lhe seja externo. Como arte do sentido interno [innern Sinn], do tempo, da imaginação, avessa a toda espacialidade, a música é, por excelência, a arte da interioridade, uma vez que lida especialmente com o invisível [Unsichtbar]:

O poeta interpreta e reúne em conceitos os grandes e belos sentimentos [...] com os quais ele pretende nos deleitar [ergötzen], e procura comunicá-los [...] por meio de palavras. [...] Mediante o entendimento [Verstand] ele excita nossa imaginação, e através disso ele nos suscita sentimentos e afetos . O poeta nos mantém em conexão com o mundo visível, pois seus conceitos estão sempre em íntima relação com este; o compositor nos separa do mesmo, e nos entretém com o invisível [Unsichtbaren] (MICHAELIS, 1997, p. 176).

Utilizando-se das ferramentas teóricas proporcionadas pela filosofia kantiana Michaelis irá, aos poucos, construir uma argumentação no sentido de se considerar a *indeterminação* própria à música, a qual havia sido durante séculos a causa das censuras que se voltavam contra ela, como algo *positivo*. Essa indeterminação característica da música pura passa então a ser vista como algo que favorece a liberdade de fantasia do ouvinte. Ela é, de certa forma, algo análogo às *idéias estéticas*[27] do poeta. Na medida em que a música é capaz de fornecer

[27] No § 49 da *Crítica do Juízo*, Kant define a noção de *idéia estética*, a saber: "por uma idéia estética entendo [...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível" (KANT, 2001, p. B192-3). Muito embora Kant atribua à música um lugar pouco lisonjeiro ao comparar o valor estético das belas-artes entre si (*cf.* por exemplo o § 53 da *Crítica do Juízo*), deve-se notar que essa noção de idéia estética será um dos principais fundamentos filosóficos que alguns autores pós-kantianos (Michaelis e Triest, por exemplo) utilizarão para basear seus argumentos em favor da valorização da música pura a partir dessa época.

Miolo_Musica.indd 110 3/8/2009 10:09:31

um campo infinito de pensamentos, ela possui também algo de *ideal* [etwas Idealisches] "algo que liberta e dá asas à imaginação, e a eleva acima das limitações da realidade" (MICHAELIS, 1997, p. 180).

Ao longo dos anos Michaelis irá desenvolver e precisar essa argumentação, a qual só aparecerá sob forma acabada em um artigo de 1808 da *Allgemeine musikalische Zeitung*, intitulado "Sobre o ideal da música" [Ueber das Idealische der Tonkunst]. Partindo de uma crítica ao princípio de imitação na música, ela a define como a "mais ideal e mais original" dentre as artes, uma vez que ela, por sua própria essência, "não consiste numa mera imitação [Nachahmung] da natureza". Sua finalidade não consiste numa mera imitação do mundo exterior, mas antes, ela *produz* como que por magia "um mundo totalmente próprio", de modo que é em vão que procuraríamos na efetividade um suposto original, que lhe pudesse servir de modelo. Diferentemente das demais artes, a música não possui um "original" exterior a si mesma. Seu encanto resulta de uma criação proveniente do próprio mundo interior do artista e não possui "nem forma [Form], nem material [Stoff], nem modelo [Urbild]" no mundo exterior (MICHAELIS, 1997, p. 264).

Michaelis coloca a música numa posição tão elevada em comparação às demais artes belas, que ele chega mesmo a afirmar que ela expõe [darstellt] de maneira pura, "o espírito [Geist] da arte, em sua liberdade e singularidade". A faculdade da imaginação, que tão elevada posição ocupa no contexto da filosofia crítica kantiana, aparece também como fundamental para a arte dos sons. Ele escreve: "A imaginação poética, criadora, revela integralmente a sua força na arte dos sons". O valor da música é intrínseco a si própria e não reside numa representação ou significado de outra coisa que não seja ela mesma: "As obras musicais consumadas [vollendete] possuem seu valor não meramente porque elas *representam* ou *significam* algo outro, mas [possuem valor] nelas mesmas, em sua própria e incomparável *essência* [Wesen]" (MICHAELIS, 1997, pp. 264-265). É por conta dessa radical autonomia e liberdade que a música pura poderá ser tomada como *modelo* para todas as demais artes: ela é a única totalmente autônoma, que nada imita, mas, antes, dita a si mesma suas próprias leis.

A música ocupa uma posição de destaque também quanto ao seu material; pois a música não se origina da natureza bruta, mas é um produto ideal [idealisch] da faculdade poética do homem dotado de talento (isto é, do gênio). Enquanto o pintor ou escultor sempre apontam para um objeto natural, e nesse sentido, são dependentes de um material proveniente da realidade exterior, o compositor "não encontra na natureza nenhum todo musical [musikalisches Ganzes] diante de si", o qual só precisasse ser retrabalhado ou

Miolo_Musica.indd 111 3/8/2009 10:09:31

reelaborado. Pelo contrário, "ele cria a verdadeira música meramente a partir de seu interior [aus seinem Innern]"[28]:

> Suas melodias e harmonias não são emprestadas da natureza bruta, não são como que tomadas de empréstimo das criaturas cantantes [...], mas são invenção originária [ursprünglich] do homem pleno de sentimentos, dotado de imaginação e sentido para proporção [Ebenmaß] e harmonia [Wohlklang], são produtos ideais de uma faculdade poética [Dichtungsvermögens] ligada a uma organização propícia (MICHAELIS, 1997, pp. 264-265).

A mudança radical que se opera, não apenas no pensamento de Michaelis, mas que vai aos poucos se impondo na estética musical como um todo, pode ser verificada mediante a comparação entre música e poesia. Se esta se refere sempre a objetos do conhecimento ou idéias da razão, se a linguagem que ela utiliza já está pronta; a música, por sua vez precisa sempre constituir a sua própria linguagem. A música não recebe a sua lei de nenhuma linguagem existente, mas "ela se dá sua própria lei" [sie ist ihre eigene Gesetzgeberin], ou seja, ela é *autônoma*, na medida em que "flui do mais íntimo da humanidade e só se submete às leis eternas da harmonia" (MICHAELIS, 1997, p. 265). Como ela não tem seu modelo na natureza, tampouco esta pode servir como pedra de toque para se avaliar o seu grau de perfeição (tal como ocorre com o pintor ou escultor, cujas obras tanto mais perfeitas são, quanto mais se aproximam daquilo que é imitado). Diferentemente da poesia, a música não se refere a objetos determinados do conhecimento, nem de maneira imediata a nenhuma idéia da razão, mas ela pode expressar sentimentos [Gefühle ausdrücken], os quais "despertam em nós certos objetos e idéias" (MICHAELIS, 1997, pp. 265-66).

Michaelis encerra o artigo com uma significativa citação de Reichardt, na qual estão presentes alguns elementos característicos do romantismo na música, especialmente no que diz respeito a dois aspectos principais: primeiramente, a música passa a se situar numa posição mais elevada do que a poesia (o próprio efeito da poesia é alcançado, em última instância, pelo ritmo, logo, ele é dependente de uma certa origem musical); em segundo lugar, ela passa a ser vista como uma linguagem capaz de exprimir o inefável, isto é, capaz de expressar aquilo que não se poderia dizer com a linguagem das palavras:

---

[28] Alguns anos mais adiante o escritor, crítico musical e compositor E. T. A. Hoffmann irá defender um ponto de vista semelhante, no texto *"Ahnungen aus dem Reiche der Töne"* (1814): "Nosso reino não é deste mundo – dizem os músicos – pois onde encontramos na natureza, tal como [o fazem] o pintor e o escultor, o protótipo de nossa arte? O som habita em toda parte, mas os sons, isto é, as melodias que falam a linguagem elevada do reino dos espíritos [die höhere Sprache des Geisterreichs], habitam apenas no peito humano" (HOFFMANN, 1971, pp. 609-610).

Miolo_Musica.indd 112 3/8/2009 10:09:31

Onde as palavras não mais conseguem, não são mais suficientes, os sons, as harmonias expressam o inefável [das Unaussprechlich] e eleva o entusiasta [Begeisterten] muito acima de si mesmo. A construção dos versos e o ritmo poético mais perfeito recebem, eles mesmos, a sua mais elevada força e efeito somente mediante o ritmo musical que a ele se agrega (*apud*: MICHAELIS, 1997, p. 266).

VI.

Tanto os autores que se pretendem continuadores de uma tradição de escrita filosófica mais sistemática (como Michaelis), como aqueles que se mostram mais críticos a ela (como Wackenroder, Tieck e Hoffmann) partilham de um horizonte comum e apontam para um mesmo fato, a saber, para a crescente autonomia estética que a música instrumental pura adquire por volta do fim do século XVIII e princípio do XIX.

No âmbito da história das idéias, um primeiro momento pelo qual a música adquire uma certa importância no interior das reflexões filosóficas da época se dá através das teorias sobre a origem das línguas – especialmente em Rousseau e Herder. Um outro aspecto a ser considerado é a superação do princípio da imitação como fundamento das belas-artes, tal como este era compreendido na estética clássica francesa, por exemplo. Se antes, a música pura não poderia possuir um lugar de destaque entre as demais artes, sendo vista apenas como um modo deficiente da música vocal, sendo criticada tanto por sua obscuridade e vagueza como por sua imitação imperfeita da natureza, teremos já a partir de meados do século XVIII uma mudança de pensamento. Autores tão diversos como Chabanon, Adam Smith ou Reichardt chamarão a atenção para o fato de que a música poderia agradar por si mesma e independentemente de uma imitação qualquer.

Nos cursos sobre doutrina da arte ministrados em Berlin no ano de 1801, A.W. Schlegel censura a concepção – tal como defendida por Batteux, por exemplo – de que a arte deveria imitar a "bela natureza". August Schlegel argumenta que não haveria muito sentido em se fazer uma imitação meramente passiva, uma cópia ou repetição daquilo que está disponível na natureza (SCHLEGEL, 1963, p. 84). Temos a partir de agora uma mudança na concepção de imitação: a natureza deverá ser tomada "não como uma massa de produtos", mas sim em seu aspecto *criador*, "como aquilo mesmo que produz", e a imitação, por sua vez, passará a ser considerada não como a *cópia* do aspecto exterior da natureza, mas pelo contrário, a arte deverá ser, tal como a natureza, uma "criadora autônoma, [...] organizada e organizadora",

Miolo_Musica.indd 113 3/8/2009 10:09:31

configurando, dessa maneira, obras vivas e acabadas em si mesmas (SCHLEGEL, 1963, p. 91).[29]

Ora, se as artes a partir de agora devem ser *criadoras,* tal como a natureza, abre-se um espaço para que a música instrumental pura adquira uma certa importância. De fato, a partir do momento em que a arte não mais necessita imitar o aspecto meramente exterior da natureza, em que ela deixa de se pautar por regras e normas pré-estabelecidas e codificadas, tornando-se arte do *gênio*, é que a música instrumental pura (considerada como linguagem original, uma "linguagem além da linguagem", que não imita um objeto exterior, mas que cria a partir de si mesma) poderá ser tomada como a arte que mais se aproxima desse ideal.

Referências Bibliográficas:

DAHLHAUS, C. "Musikästhetik". *In Gesammelte Schriften* Bd 1. Hg. H. Danuser. Laaber, Laaber-Verlag, 2000.

FORKEL, J. N. *Musikalisch-Kritische Bibliothek.* Bd. 1. Hildesheim, G. Olms, 1964.

HOFFMANN, E.T.A. *Schriften zur Musik. Nachlese.* Hg. F. Schanapp. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg, Felix Meiner, 2001. (Trad. Port.: *Crítica da Faculdade do Juízo.* Trad. A. Marques e V. Rohden. Lisboa, Imprensa Nacional, 1998).

MICHAELIS, C. F. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften.* Hg. L. Schmidt. Chemnitz , Schröder, 1997.

MORITZ, K.P. *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie.* Berlin, Unger, 1786.

_____. *Schriften zur Ästhetik und Poetik.* Hg. H. J. Schrimpf. Tübingen, Max Niemayer, 1962.

PRADO JR, B. "A força da voz e a violência das coisas". *In* ROUSSEAU, J.J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas, Ed. Unicamp, 2003, p. 7-96.

REICHARDT, J. F. *Briefe, die Musik betreffend: Berichte, Rezensionen, Essays.* Leipzig, Reclam, 1976.

ROUSSEAU, J.J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. L. S. Machado. *In* "Os Pensadores". São Paulo, Abril, 1973, p. 221-326.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. F. M. L. Moretto. Campinas, Ed. Unicamp, 2003.

[29] A influência de Moritz aqui é clara, e o próprio A. Schlegel é o primeiro a reconhecê-la ao tecer inúmeros elogios à obra daquele autor, e em especial ao seu texto "Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788), no qual o belo é descrito como algo consumado em si mesmo [in sich Vollendete], e que pode ser apreendido como *um todo* por intermédio de nossa imaginação [Einbildungskraft].

Miolo_Musica.indd 114 3/8/2009 10:09:31

_____. Verbete "Sonate". *In Dictionnaire de Musique*. Paris , Duchesne, 1768.
SCHLEGEL, A. W. *Die Kunstlehre*. Hg. E. Lohner. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1963.
SEIDEL, W. "Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith". *In* FRICKE, J. P. *Die Sprache der Musik. Festschrift K.W. Niemöller*. Regensburg, Gustav Bosse, 1989.
SMITH, A. "Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts". *In Essays on philosophical Subjects*. Indianapolis, Liberty Fund, 1982.
VIDEIRA, M. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo, Ed. Unesp, 2006.
WACKENRODER, W.H. *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1*, *Werke*. Hg. S. Vietta. Heidelberg, Carl Winter, 1991a.
_____. *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2*, *Briefwechsel*. Hg. R. Littlejohns. Heidelberg, Carl Winter, 1991b.

MÁRIO VIDEIRA é pianista, graduado em Música pela Universidade de São Paulo (2001) e mestre em Musicologia pela Unesp (2004), onde foi orientado pela Profa. Dra. Lia Tomás. Como bolsista dos governos brasileiro e alemão (CNPq e DAAD), realizou estágio de pesquisa (2006-2008) na Universidade de Tübingen (Alemanha), recebendo orientação do Prof. Dr. Manfred Frank. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado em Filosofia (bolsista Capes) pela Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle. É autor do livro *"O Romantismo e o Belo Musical"* (Ed. Unesp, 2006), tendo também publicado diversos artigos sobre Estética e Filosofia da Música em revistas especializadas.

Miolo_Musica.indd 115 3/8/2009 10:09:31

Paulo César de Amorim Chagas
(Universidade da Califórnia, campus Riverside)

Linguagem e formas de vida: Wittgenstein e a compreensão musical

Resumo

Este artigo analisa alguns aspectos da filosofia de Wittgenstein e discute sua aplicação à música. Inicialmente, aborda a questão da compreensão musical; em seguida, examina conceitos como jogos de linguagem e formas de vida; finalmente, introduz um exemplo de composição da minha obra *Migração – música eletrônica em 12 canais* (1995-97).

Palavras chave: *Wittgenstein, compreensão, jogos de linguagem, formas de vida, som, espaço, gesto*

Miolo_Musica.indd 116 3/8/2009 10:09:31

A terapia filosófica e a clareza

Uma das contribuições mais importantes de Wittgenstein (1889-1951) ao pensamento contemporâneo foi mostrar a falácia de conceitos metafísicos que buscam explicar o mundo a partir de noções ontológicas como "essência", "princípio", "ser", etc. As leituras mais recentes de Wittgenstein, por exemplo de Cavell (2000) e Diamond (1996), valorizam a função terapêutica de sua filosofia. Wittgenstein diz claramente no seu livro *Philosophische Untersuchungen* [*Investigações Filosóficas*] que a filosofia não descobre nada de particular e geral:

> A filosofia só faz colocar todas as coisas diante de nós, e não explica e não deduz nada. Já que tudo se mostra abertamente [diante dos nossos olhos], não há mais nada a esclarecer. Pois tudo o que está escondido não nos interessa (PU §126)[30].

Wittgenstein diz que não há um *único* método em filosofia; há na verdade muitos métodos que funcionam como "diferentes terapias" (PU §133). Mais do que a linguagem, o objeto da terapia wittgensteiniana é precisamente a lógica. Toda a filosofia de Wittgenstein pode ser considerada como uma reflexão sobre a linguagem enquanto expressão lógica de nossos pensamentos. Seus dois livros emblemáticos —*Tractatus Logico Philosophicus* e *Investigações Filosóficas* — representam métodos distintos de reflexão: o primeiro é um discurso metafísico sobre os "limites lógicos da linguagem" e as fronteiras entre o sentido e o não-sentido. No segundo, publicado postumamente, Wittgenstein renuncia ao método lógico construtivista para concentrar sua reflexão não mais sobre os limites e sim sobre o uso da linguagem. Ao invés de buscar os fundamentos lógicos da linguagem e, conseqüentemente, do mundo, Wittgenstein passa a investigar as diferentes formas de linguagens utilizadas no dia-a-dia: ou seja, as gramáticas da linguagem. É nesse contexto que ele inventa o conceito de *jogos de linguagem*, o qual examinaremos mais adiante.

Após a morte de Wittgenstein, em 1951, houve uma tendência a considerar esses dois métodos filosóficos como duas filosofias distintas, senão con-

---

[30] Todas as citações de Wittgenstein são traduções de minha autoria. As obras de Wittgenstein são citadas de acordo com as seguintes abreviaturas:

BrB *The Blue and Brown Books* (1965)
CV *Culture and Value* (edição bilíngüe alemão-inglês) (1980)
PU § *Philosophische Untersuchungen* (1971) [§ = parágrafo]
TLP § *Tractatus Logico-Philosophicus* (1963) [§ = parágrafo]

Miolo_Musica.indd 117 3/8/2009 10:09:31

traditórias. Entretanto, os trabalhos mais recentes tratam de estabelecer uma continuidade entre o primeiro e o segundo Wittgenstein, mostrando que não há uma ruptura filosófica, mas simplesmente uma mudança de perspectiva. No primeiro momento, Wittgenstein tentou formular uma teoria de *proposições elementares* e, no segundo momento, ele retorna à linguagem comum, do dia-a-dia, para descrever os *usos* e os *jogos de linguagem*. Mas sua preocupação fundamental permanece a mesma. Ela se define por uma só palavra: a *clareza* [lógica]. Isto fica evidente neste parágrafo do *Tractatus Logico-Philosophicus*:

> O objetivo da filosofia é esclarecer logicamente nossos pensamentos. A filosofia não é uma teoria, e sim uma atividade. Uma obra filosófica se compõe essencialmente de esclarecimentos. O resultado da filosofia não é produzir "proposições filosóficas", mas tornar claras as proposições. A filosofia tem de tornar claras e delimitadas as proposições que, por assim dizer, são turvas e confusas (TLP 4.112).

O caráter terapêutico da filosófica de Wittgenstein se revela nas *Investigações Filosóficas*, sobretudo, quando ele trata de mostrar as confusões provocadas por nossos jogos de linguagem. A filosofia, afirma Wittgenstein, "é uma luta contra o enfeitiçamento de nossa compreensão por meio da linguagem" (PU §109). Esta luta consiste em evitar as armadilhas da nossa linguagem do dia-a-dia, os automatismos, as fórmulas prontas, enfim, todas as operações da consciência que nos impedem de perceber as coisas que estão diante de nós. Esta postura aproxima a filosofia de Wittgenstein da arte. Jogar contra o uso corrente da linguagem, reverter o sentido das coisas para encontrar novas possibilidades, é uma atividade artística por excelência.

Wittgenstein e a música

A música teve um papel fundamental na vida e no pensamento de Wittgenstein. Em uma de suas anotações anteriores ao manuscrito das *Investigações Filosóficas* ele confessa, por exemplo:

> Creio que é impossível, mesmo no meu livro, dizer alguma coisa sobre o que representou para mim, na minha vida, a música. Como esperar portanto, que alguém me compreenda (citado por Schulte, 1992, p. 23).

Wittgenstein é oriundo de uma família burguesa de Viena. Seu pai era um industrial do aço de origem judaica, mas convertido ao catolicismo. Sua mãe,

Miolo_Musica.indd 118 3/8/2009 10:09:31

também de origem judaica, foi considerada uma excelente pianista. A mansão da família Wittgenstein era freqüentada por músicos como o violinista Joseph Joachim, o violoncelista Pablo Casals, o regente Bruno Walter, o compositor e organista Josef Libor, e muitos outros. Wittgenstein aprendeu a tocar clarinete e revelou desde cedo uma capacidade para explicar e criticar música, além de um talento excepcional para assoviar. Ele tinha uma afinidade particular com a música de Schubert e costumava assoviar Lieder [canções] de Schubert, acompanhado ao piano (GMÜR, 2000, p. 188).

Wittgenstein não desenvolveu nos seus escritos uma estética musical e nem uma teoria da música. Mas as analogias musicais estão presentes em toda a sua filosofia. Além disso, ele deixou uma série de fragmentos sobre música na suas notas, que foram publicados postumamente sob o titulo de *Vermischte Bemerkungen* [em inglês: *Culture and Value*]. Esses fragmentos revelam as referências musicais de Wittgenstein, que são a musica clássica e romântica dos séculos 18 e 19, particularmente a tradição alemã e austríaca. Os compositores por ele mais citados são Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Wagner, Mahler e também Mozart e Bach. Mendelssohn, por exemplo, foi um compositor bastante criticado por Wittgenstein. Ele considerava que a música de Mendelssohn carecia de rigor formal, revelando uma certa superficialidade e falta de coragem. Na sua crítica a Mendelssohn, Wittgenstein revela uma de suas idéias básicas sobre a criação artística:

> Em toda grande arte há um animal SELVAGEM: *domado*. Em Mendelssohn, por exemplo, não há. Toda grande arte tem como *baixo contínuo* os instintos primitivos do homem. Isto não é o que faz a melodia (exceto, talvez, em Wagner), mas o que dá à melodia a sua *profundidade* e força. É neste sentido que podemos qualificar Mendelssohn de artista "reprodutivo" (CV: 53-54)[31].

A filosofia de Wittgenstein foi freqüentemente abordada do ponto de vista estético. Entretanto, as aplicações de Wittgenstein à estética, e particularmente à música, são raríssimas. Nem a musicologia e nem a semiótica musical, por exemplo, trataram até agora de penetrar no universo de Wittgenstein para buscar aí idéias, modelos ou instrumentos de reflexão musical[32].

---

[31] Os grifos desta citação e das subseqüentes constam do texto original.

[32] Gmür (2000) analisa algumas implicações estéticas do pensamento de Wittgenstein nos campos da poesia, arquitetura, música e cores. O tema da compreensão musical em Wittgenstein foi amplamente abordado na primeira parte da minha tese de doutorado, da qual este artigo retoma algumas idéias. Ver Chagas (2003).

Miolo_Musica.indd 119 3/8/2009 10:09:31

A compreensão de uma frase: o gesto

A compreensão e a explicação de uma frase musical. — A explicação mais simples é às vezes um gesto: uma outra seria um passo de dança ou palavras que descrevem uma dança. — Mas será que a compreensão de uma frase não seria uma experiência que temos enquanto a ouvimos? E qual seria nesse caso a função da explicação? Será que devemos pensar *nela* enquanto escutamos a música? Será que devemos imaginar a dança ou o que quer seja enquanto ouvimos [a música]? E se o fizermos, — porque deveríamos chamar isso de ouvir música com compreensão? Se o que importa é ver a dança, então seria melhor executar [a dança] ao invés da música. Mas tudo isto é uma incompreensão (CV: 88).

A compreensão musical — e a compreensão estética em geral — é para Wittgenstein um paradigma da compreensão da linguagem e da compreensão filosófica. Wittgenstein diz, por exemplo, que "a compreensão de uma frase da linguagem tem uma afinidade muito maior com a compreensão de um tema musical do que normalmente se supõe" (PU §527). Mas não se trata aqui, acrescenta Wittgenstein, de comparar os gestos sonoros da linguagem com os da música (PU §527). A questão pode ser formulada da seguinte maneira: o que nos permite afirmar que compreendemos uma música, qualquer que seja ela? E se compreendemos uma música, como é que esta compreensão se manifesta? Como podemos comunicar a alguém as sensações que temos ao escutar, por exemplo, uma melodia?

A compreensão de uma frase musical pode ser expressa, de forma imediata, através de um gesto. Ao escutar música estamos pensando e associando nossos pensamentos a certos gestos, por exemplo: através de expressões faciais ou de movimentos com os braços ou com o corpo. O gesto serviria assim para tornar visível a interioridade de nossa compreensão musical. A preocupação de Wittgenstein com a compreensão musical torna-se significativa quando nos colocamos numa perspectiva pedagógica. Para ensinarmos música é preciso primeiro compreendê-la. Mas será que um gesto pode servir para explicar o que compreendemos de uma música? Vejamos as seguintes reflexões de Wittgenstein:

> Como explicar a alguém o que significa "compreender música"? Seria mencionado para ele as imagens, sensações de movimentos, etc. vivenciadas pela pessoa que compreende? Ou, melhor ainda, mostrando para este alguém os movimentos expressivos da pessoa que compreende? — De qualquer forma, a questão seria também: qual a função que a explicação tem aqui? E o que quer dizer compreender a música. Muitos diriam ainda: compreender o que significa compreender a própria música. E assim a questão seria: "Será que podemos ensinar a alguém o que significa com-

Miolo_Musica.indd 120 3/8/2009 10:09:31

preender música?", pois só assim podemos dizer que um ensino seria uma explicação da música (CV: 88).

De acordo com Wittgenstein, a compreensão de um tema, uma frase ou qualquer elemento da linguagem musical pode ser expressa através de gestos. Mas qualquer coisa pode funcionar como uma explicação e — como ressalta Wittgenstein — pode levar a uma compreensão ou incompreensão. Ou seja, os gestos de compreensão musical tornam-se expressões de si mesmo. Assim como as palavras, os gestos são instâncias e direções de projeção em vários contextos (CAVELL, 2000, p. 32). Wittgenstein refere-se, por exemplo, às diferentes expressões faciais que acompanham a comunicação lingüística. Ele compara o significado das expressões faciais às diferentes possibilidades de interpretar um acorde numa obra musical: "ouvimos o acorde como uma modulação às vezes para uma tonalidade e outras vezes para uma outra tonalidade" (PU §536).

A significação de um acorde — ou de qualquer outro elemento musical — está vinculada portanto ao seu uso. O problema é que a falta de clareza de nossas gramáticas, tanto a gramática da linguagem como da música, não nos permite compreender as coisas globalmente. Isto explica a necessidade de se "descobrir e inventar *signos intermediários*" (PU §122). Será que existe uma gramática dos sons ou de outros elementos constitutivos da música? Quais são os critérios para se julgar e comparar a qualidade das obras musicais? Ou, para colocar a questão em termos mais radicais — questionando o próprio conceito de "música" —, o que nos permite qualificar de música os sons que escutamos no mundo?

Jogos de linguagem e formas de vida

Wittgenstein define portando o pensamento como uma operação que está vinculada ao uso de signos. Mas, ao invés de tentar definir o que é um signo, ele propõe que se investigue o uso de signos em situações específicas. É nesse sentido que ele introduz o conceito de "jogos de linguagem", que são formas simples ou condensadas de linguagens destinadas à comunicação. Por exemplos, palavras que servem para dar ordens (*cf.* PU §2), gestos que exprimem emoções ou crenças, etc. O conceito de jogo de linguagem reforça a idéia de que o ensino de uma linguagem não é feito por meio de explicações, e sim através de um *treinamento*. Por exemplo: a criança que aprende a falar ou o adulto que aprende a utilizar "linguagens técnicas" (BrB, p. 168) estão, na verdade, aprendendo jogos de linguagem. São formas de significação e comunicação que estão vinculadas a situações específicas.

Miolo_Musica.indd 121 3/8/2009 10:09:32

Ao inventar a expressão jogo de linguagem, Wittgenstein pretendeu ressaltar sobretudo que o ato de se exprimir através de uma linguagem "é parte de uma atividade, ou de uma forma de vida" (PU §23). Os processos de compreensão e de significação são os únicos capazes de dar vida aos signos. Esses processos desencadeados pelos signos são "inseparáveis do exercício da linguagem e condicionam seu funcionamento" (BrB: 51). O que interessa, segundo Wittgenstein, é justamente analisar esses processos e abandonar a idéia de que signos são suscetíveis de representar o que quer que seja. A nossa linguagem do dia-a-dia é constituída de uma multiplicidade de situações: por exemplo, descrever alguma coisa, contar uma história, uma piada, adivinhar um enigma, resolver um problema simples, um problema de aritmética, traduzir de uma língua para outra, pedir, agradecer, xingar, cumprimentar, rezar (PU §23). Nesta lista, podemos incluir situações musicais como: escutar um CD, ouvir música ao vivo, tocar um instrumento, tocar em uma orquestra, "ouvir" música de fundo enquanto se conversa no bar, assoviar, tentar lembrar de uma música cantarolando-a, falar sobre uma música, analisar uma música diante de um público, etc.

Compreender uma música é, portanto, compreender sua forma de vida, sua existência autônoma, enquanto forma de ser no mundo e, ao mesmo tempo, observar o mundo[33]. Uma das conseqüências da filosofia de Wittgenstein, na opinião do sociólogo alemão Niklas Luhmann, é ter questionado a própria possibilidade de se definir o conceito de arte (LUHMANN, 1995, p. 393). De fato, o que Wittgenstein nega é a noção de uma "essência" da arte, deixando em aberto a possibilidade de se criar as próprias regras que delimitam o contexto artístico. A arte é um sub-sistema da sociedade e tem a possibilidade de se auto-descrever através de formas inerentes às culturas e sistemas sociais. A definição do sistema artístico implica a necessidade de se distinguir a arte da não-arte. Essa questão, surgida no século 20, foi um dos temas centrais da estética de John Cage e permanece como um dos desafios cruciais da música contemporânea.

Migração: som, espaço e gesto

Para concluir este artigo gostaria de analisar brevemente o trecho inicial da minha obra *Migração — música eletrônica em 12 canais*, produzida entre 1995 e 97 no estúdio de música eletrônica da Rádio WDR de Colônia, Alemanha[34].

---

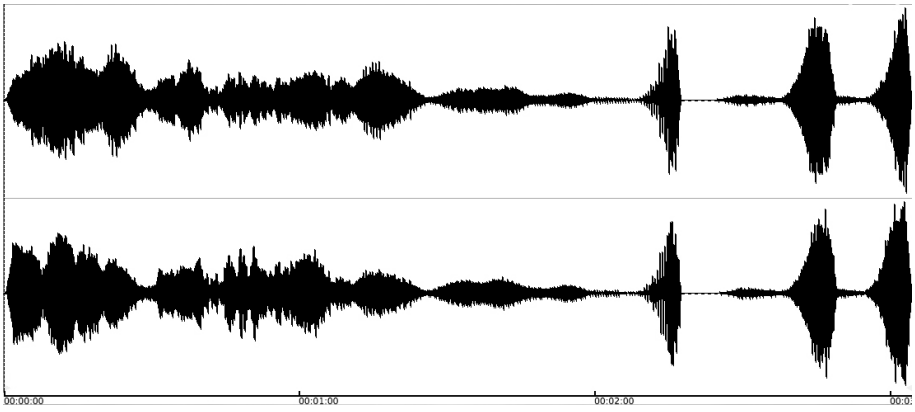
[33] Tarasti propõe quatorze teses sobre os processos de compreensão musical. Ele critica o fato de a semiótica ter dado pouca importância à compreensão dos signos. Ver Tarasti (2002: 19-25).

[34] *Migração* [titulo original: *Migration*] é a primeira obra de música eletroacústica composta em 12 canais. A obra tem duas versões: (1) *Migração — música eletrônica em 12 canais* (1996) (duração: 24'20"); (2) *Migração — para piano MIDI, conjunto instrumental (15 músicos), sons eletrônicos e eletrônica ao vivo* (1995-97) (duração: 26'00"). A musica eletrônica de 12 canais é basicamente a mesma nas duas versões.

Miolo_Musica.indd 122 3/8/2009 10:09:32

A composição de *Migração* é baseada no conto *A Biblioteca de Babel* do escritor argentino Jorge Luis Borges. O texto de Borges foi gravado em quatro idiomas — espanhol, inglês, francês e alemão — e, em cada um dos idiomas, por uma voz masculina e feminina. Foram gravadas, portanto, oito versões do conto. A composição musical utiliza essas oito versões. O material sonoro foi dividido em fragmentos de frases, palavras, sílabas, fonemas, etc. Esses fragmentos constituem as amostras sonoras — *samples* — que são transformados de várias maneiras na composição.

A primeira parte da obra, com duração de 3'04" (ver Figura 1), apresenta uma composição polifônica sobre a expressão "o universo", extraída do início do conto. A composição utiliza portanto um material de apenas oito *samples*, que correspondem às quatro versões idiomáticas da expressão "o universo" — *The universe* (inglês), *Das Universum* (alemão), *L'univers* (francês) e *El universo* (espanhol) — cada uma delas pela voz masculina e feminina.



Esses oito *samples* foram processados digitalmente por meio da Transformada Rápida de Fourier — ou FFT. Trata-se de um método de análise e síntese que permite manipular temporalmente as características espectrais do som, o qual tornou-se bastante utilizado na composição de música eletrônica e digital[35]. A análise por FFT divide o espectro sonoro em um determinado número de bandas que são definidas em termos de freqüência, amplitude e fase. A síntese por FFT permite manipular essas relações numéricas sob vários aspectos. Por exemplo, no início de *Migração*, usei o algoritmo conhecido como "*time stretching*" para alterar a duração dos oito *samples* correspondendo às diferentes versões da

[35] A Transformada Rápida de Fourier (FFT) é um método de cálculo amplamente usado em processamento digital de sinais. A FFT passou a ser aplicada na síntese, análise e manipulação de sons musicais por computador. Ver Moore (1990).

Miolo_Musica.indd 123 3/8/2009 10:09:32

expressão "o universo". Cada um dos *samples*, que dura apenas alguns segundos, é expandido temporalmente até virar um som longuíssimo, de até dois minutos de duração. O "*time stretching*" é uma espécie de câmera lenta sonora que permite alongar o som e, ao mesmo tempo, conservar suas características em termos de altura e amplitude. Através da expansão temporal, passamos a ouvir a estrutura "microscópica" da voz. Por exemplo: as variações de altura resultantes da entoação da voz falada, quando ouvidas lentamente, são percebidas como melodias; da mesma forma, as transições entre os fonemas — vogais e consoantes — são percebidas como variações progressivas de timbres.

O trecho inicial de *Migração*, composto a partir das transformações dos oito *samples* da expressão "o universo", é concluído aproximadamente após 1'54" em *fade-out*; ele funde-se com um novo elemento que começa em fade-in, nesse mesmo momento. Esse elemento é composto a partir do fragmento de um único fonema: o [*s*] do final da palavra *univers* (extraído da voz masculina em francês). Este curto fonema, com duração de alguns milésimos de segundos, foi expandido temporalmente através de "*time stretching*" para alcançar a duração de quase um minuto. O som do [*s*] transformou-se em um "ruído" colorido com as características espectrais do fonema [*s*]. Em seguida, esse som expandido, de quase um minuto, foi dividido em centenas de fragmentos curtíssimos, com durações de alguns milésimos de segundo. Esses fragmentos foram então distribuídos sucessivamente em 12 canais de difusão sonora, a fim de se criar rotações sonoras.

A composição de *Migração* explora a idéia de rotações num *espaço sonoro circular*. A música eletrônica deve ser executada por 12 auto-falantes dispostos em círculo ao redor do público, à maneira dos números de um relógio analógico. Cada fragmento do fonema [*s*] é projetado sucessivamente por cada um dos 12 auto-falantes, gerando assim movimentos circulares de *rotações* percorrendo os 12 auto-falantes no sentido horário. A primeira estrutura de rotações, que começa a 1'54", tem aproximadamente 21" de duração e termina em um silêncio. Em seguida, desenvolvem-se duas outras estruturas de rotações, desta vez, constituídas não de fragmentos, mas de sons contínuos, obtidos através de outros tipos de manipulação temporal do fonema [*s*]. Em termos semióticos, as rotações sugerem determinados gestos musicais. Por exemplo: o gesto de crescendo e diminuendo da dinâmica do som, o gesto de transição entre o som e o silêncio, o gesto da aceleração rítmica, o gesto da transição entre o som e o ruído, gestos de transformação de timbres, etc.

O espaço sonoro circular de 12 canais é um parâmetro essencial da obra. Os movimentos do som no espaço não foram concebidos como efeitos sonoros, e sim como processos de composição. Além de rotações, a composição do espaço sonoro de *Migração* desenvolve outras técnicas de composição do som no espaço. Por exemplo: dividir o espectro sonoro em várias

Miolo_Musica.indd 124 3/8/2009 10:09:32

bandas e distribuí-las em diferentes canais de difusão (o som adquire assim uma plasticidade vinculada às características do seu espectro); sobrepor diferentes geometrias de movimentos sonoros (hexágonos, triângulos, formas aleatórias), etc. Na versão estereofônica de *Migração*, o espaço sonoro de 12 canais foi reproduzido virtualmente em apenas dois auto-falantes por meio de algoritmos baseados em modelos psicoacústicos. A redução de 12 para 2 canais modifica as características espectrais da música a fim de simular a impressão acústica de um ouvinte localizado no centro do círculo de 12 auto-falantes. Isto permite perceber, por exemplo, as rotações em escuta estereofônica: mesmo com apenas dois auto-falantes o ouvinte tem a impressão de que o som circula ao seu redor.

Referências Bibliográficas

Borges, Jorge Luis (1971). La Biblioteca de Babel. In: *Ficciones*. 89-100. Madrid: Alianza Editorial.

Cavell, Stanley (2000). Excursus on Wittgenstein's Vision of Language. In: *The New Wittgenstein*. Alice Crary and Rupert Read (eds.). 21–37. London; New York: Routledge.

Diamond, Cora (1991). *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press :.

Chagas, Paulo C. (2003). *Polyphonie, Forme, Art Sonore*. Tese de doutorado em Musicologia na Faculdade de Filosofia e Letras. Liège: Université de Liège [manuscrito].

Gmür, Felix (2000) *Ästhetik bei Wittgenstein: Über Sagen und Zeigen*. Freiburg; München: Karl Alber.

Luhmann, Niklas (1995a). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Moore, Richard F. (1990). *Elements of Computer Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall

Schulte, Joachim (1989). *Wittgenstein. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.

Tarasti, Eero (2002). *Signs of Music. A Guide of Musical Semiotics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

Wittgenstein, Ludwig (1963). *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (1965). *The Blue and Brown Books* [2. ed.]. Oxford: Basil Blackwell.

Wittgenstein, Ludwig (1971). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Miolo_Musica.indd 125 3/8/2009 10:09:32

Wittgenstein, Ludwig (1980). *Culture and Value*. (ed. G. H. Wright e H. Hyman) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

PAULO C. CHAGAS <paulo.chagas@ucr.edu> (Salvador, 1953) é compositor de reputação internacional. Sua música desenvolve uma estética pluralista integrando elementos das tradições européia e brasileira. Chagas é também um teórico e pesquisador em teoria musical, semiótica e tecnologia. Estudou composição na Universidade de São Paulo, no Conservatório Real de Música de Liège, Bélgica e música eletrônica na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha. É doutor em Musicologia pela Universidade de Liège. Entre 1980-2004 viveu na Bélgica e Alemanha. Entre 1990-1999 foi assistente musical no Estúdio de Música Eletrônica da Rádio WRD de Colônia. Desde 2004 é Professor de Composição da Universidade da Califórnia, Riverside, EUA, onde reside atualmente.

Miolo_Musica.indd 126 3/8/2009 10:09:32

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
(Universidade Anhembi Morumbi)

A linguagem da canção: relações entre as estruturas sonoras de ordem verbal e musical na "Cantiga de Santa Maria" nº 100

Resumo

A análise da Cantiga de Santa Maria n. 100 revelou a vigência de grandes homologias a relacionar categorias da expressão verbal (como a estrutura rímica) e musical (estruturas rítmica e intervalar) com categorias do plano do conteúdo. Essa homologia generalizada sugere fortemente, senão demonstra, a vigência de um nível profundo não exclusivamente verbal nem musical, mas cancional. Assim, um mesmo núcleo de invariância semântica parece reger o plano do conteúdo em sentido lato, incluindo pois, além dos significados provindos de sua instância verbal, componentes semânticos não-verbais oriundos da semiotização das figuras de expressão musicais.

***Palavras-chave**: semiótica; análise musical; semi-simbolismo; sincretismo; canção*

Miolo_Musica.indd 127 3/8/2009 10:09:32

Introdução

Procuraremos no presente trabalho discutir a seguinte questão: a partir de que tipo de coerções letra e música se inter-relacionam na canção, para além da superficialidade da compatibilidade prosódica? Tal investigação será desenvolvida munida com os mais recentes avanços das ciências da linguagem no campo da análise do discurso dentro de uma perspectiva semiótica. Como corpus de nossa análise, escolhemos a Cantiga de Santa Maria n.o 100, obra de capital valor histórico e estético na música e literatura ibéricas, e um dos mais antigos exemplares do repertório cancional ocidental.

A CSM n.o 100 segue, como a maior parte das Cantigas de Santa Maria, a estrutura rímica do *zejel* (BBBA AA;... XXXA AA), estilo de poesia árabe-andaluza em voga entre os séculos IX e XI. Essa estrutura constituiu o ponto de partida para um sem-número de complexificações presentes desde o primeiro momento na poética ibérica em língua árabe, e que se tornaram posteriormente ainda mais comuns nos séculos vindouros, quando de sua assimilação e disseminação através do trovadorismo por todo o continente europeu. Pode-se observar a estrutura incompleta do *zejel* já nos clássicos versos de Guilherme IX, Duque de Aquitânia (1071-1127), considerado como o primeiro dos trovadores históricos:

Pois de chantar m'es pres talenz	B
Farai um vers, don sui dolenz,	B
Mais non serai obedienz	B
En Peiteau ni em Lemozi.	*A*
Qu'era m'em irai em eisil:	C
Em grand paor, em grand peril,	C
Em guerra laissarai mon fil,	C
E faran li mal siei vezi.	*A*

Traduzindo com certa liberdade, chegamos a:

Porque me assoma ser cantor,	B
Farei um verso de minha dor;	B
Mas não serei só um amador	B
Lá de Peiteau ou Lemozi.	*A*
Agora vou-me para o exílio,	C
Com muito medo, sem auxílio,	C
Na guerra, deixarei meu filho	C
*A mercê de quem passa aqu*i.	*A*

Miolo_Musica.indd 128 3/8/2009 10:09:32

É também uma variante do *zejel* a estrutura métrica e rímica da Cantiga de Santa Maria n.o 100 (séc. XIII):

Santa Maria,	A
Strela do dia,	A
mostra-nos via	A
pera Deus e nos guia.	*A'*
Ca veer faze-los errados	B
que perder foran per pecados	B
entender de que mui culpados	B
son; mais per ti son perdõados	B
da ousadia	A
que lles fazia	A
fazer folia	A
mais que non deveria.	*A'*
Santa Maria etc	AAA*A'*
Amostrar-nos deves carreira	C
por gãar en toda maneira	C
a sen par luz e verdadeira	C
que tu dar-nos podes senlleira;	C
ca Deus a ti a	A
outorgaria	A
e a querria	A
por ti dar e daria.	*A'*
Santa Maria etc	AAA*A'*
Guiar ben nos pod' o teu siso	D
mais ca ren pera Parayso	D
u Deus ten senpre goy' e riso	D
pora quen en el creer quiso;	D
e prazer-m-ia	A
se te prazia	A
que foss' a mia	A
alm' en tal compannia.	*A'*

A estrutura básica do *zejel* (BBB*A,* CCC*A* etc) encontra-se aqui modificada da seguinte maneira: ao invés de três versos monorrimos e um refrão de um verso com rima fixa, passamos a quatro versos monorrimos e um refrão de quatro versos com rima fixa (BBBB*AAAA,* CCCC*AAAA* etc). Temos nesse caso um estribilho sob a forma de quatro versos com rima em *ia*, sendo três tetrassílabos (AAA) e o últi-

Miolo_Musica.indd 129 3/8/2009 10:09:32

mo hexassílabo (*A'*). Já as estrofes são organizadas em quatro versos octossílabos monorrimos (BBBB etc) seguidos por uma *vuelta.* Esta, ao invés de se constituir por apenas um verso com a rima (A), como no cânone clássico, apresenta-se como um sintagma que reproduz toda a estrutura rímica e silábica do estribilho (AAA*A'*). Podemos por conseguinte representar a estrutura acima como:

(**AAA*A'***) (BBBB**AAA*A'***) (**AAA*A'***) (CCCC**AAA*A'***) etc.

estribilho estrofe *vuelta* estribilho estrofe *vuelta* etc.

Observe-se que a estrutura acima, com relação àquela apresentada pelo *zejel* canônico de Ibn Quzmán (SLEIMAN, 2000), apresenta uma considerável complexificação - a qual, segundo Schack, já ocorria na época do poeta de Córdoba, não se tratando pois necessariamente de uma "evolução" sob uma perspectiva diacrônica da estrutura elementar original (SCHACK, 1994). Note-se porém que o desenvolvimento formal aqui observado não se limita à sintagmatização da *vuelta*, atingindo de maneira extremamente inventiva a própria estrutura rímica do poema. Trata-se do mecanismo de rimas internas presentes no interior de cada estrofe, mecanismo esse evidenciado abaixo:

Estrofe 1:

Ca ve**er**	B_i	faze-los errad**os**	B
que perd**er**	B_i	foran per pecad**os**	B
entend**er**		B_i de que mui culpad**os**	B
son; mais p**er**	B_i	ti son perdõad**os**	B
Estrofe 2:			
Amostr**ar-**		C_i nos deves carr**eira**	C
por gã**ar**	C_i	en toda man**eira**	C
a sen p**ar**	C_i	luz e verdad**eira**	C
que tu d**ar**	C_i	-nos podes senll**eira**;	C

Assim, o grupo de quatro octossílabos monorrimos com rimas B, C etc. apresenta uma subdivisão interna, formando-se como que uma subestrofe também monorrima em versos trissílabos com rimas B_i, C_i etc.

Façamos agora algumas colocações que servirão como preâmbulo ao primeiro foco de nossa análise, qual seja: a investigação em profundidade das relações estabelecidas entre as estruturas rímicas descritas acima com categorias pertinentes à organização do conteúdo do poema em estudo.

Miolo_Musica.indd 130 3/8/2009 10:09:32

Semiotização da estrutura rítmica

Uma primeira colocação diz respeito à constatação de que um procedimento estruturador como a instauração das rimas internas na terceira sílaba de cada octossílabo provavelmente não poderia abster-se de deixar suas marcas na organização, ao menos formal, do plano do conteúdo. Uma segunda chama a atenção para o fato de que, em se tratando de uma canção, o plano do conteúdo, seguindo os passos do plano de expressão, passa também a contar, em nível de análise, com duas instâncias – verbal e musical – a partir das quais há geração de efeitos de sentido. Observemos então a quais fenômenos estruturantes corresponde, em cada instância, o esquema de rimas internas observado.

Iniciemos por considerar a instância verbal. A primeira propriedade a chamar-nos a atenção é que, nas duas estrofes expostas, as rimas internas se apresentam predominantemente (com uma única exceção em cada estrofe) como rimas pobres a partir de formas verbais no infinitivo. Tal característica, no que tange à ordem gramatical, indicia um interessante tipo de estruturação já pertinente a questões de ordem semiótica, por descortinar propriedades concernentes à chamada "forma do conteúdo".

Trata-se do fato de que o verbo quase sempre se faz acompanhar por um complemento, seja ele seu objeto, seu predicativo ou algum qualificador sob a forma adverbial. Essa característica favorece fortemente, em seu ponto de incidência, a predominância de um aspecto incoativo (ou seja, de início, de ponto de partida) ou cursivo (ou seja, de continuidade de movimento), sendo por outro lado pouco propícia à terminatividade ou à pontualidade. No plano dos valores, a emissividade tende pois a prevalecer com relação à remissividade, e o modal sobre o descritivo. No plano tensivo, equivale à preponderância da extensividade com relação à intensividade. Pode-se ainda inferir a presença do traço emissivo pela simples satisfação da necessidade gramatical ou semântica do complemento. Destaquemos em cada verso o termo que conduz sua rima interna e seu respectivo complemento:

Estrofe 1:

Ca **veer**	B_i	faze-los errados	B
que **perder**	B_i	foran per pecados	B
entender	B_i	de que mui culpados	B
son; mais **per**	B_i	ti son perdõados	B

Miolo_Musica.indd 131 3/8/2009 10:09:32

Estrofe 2:

Amostrar-	C_i	nos deves carreira	C
por **gãar**	C_i	en toda maneira	C
a **sen par**	C_i	luz e verdadeira	C
que tu **dar**	C_i	-nos podes senlleira;	C

Note-se que nem todos os complementos derivam de coerções gramaticais tão imperativas quanto aquelas referentes aos verbos *amostrar* ou *dar*, como se observa no complemento para *perder*. São por outro lado curiosas as construções em que o sentido é totalmente vazio sem o complemento, como aquelas observáveis junto a *sen par* (um adjetivo cujo referente, *luz*, ainda não surgira na frase) e *per* (preposição que, na situação acima, depende inteiramente do pronome para adquirir significação). Assim, a subfrase inicial de cada verso se apresenta como inconclusiva, requerendo a subfrase final para ganhar algum sentido próprio.

É precisamente a partir de um tal inventário de características que podemos constatar um caráter emissivo comum à estrutura de rimas internas X_i, com relação às finais X, caráter esse que estabelece por conseguinte uma primeira relação semi-simbólica entre as estruturas rímicas e a organização do plano do conteúdo. Tal relação se faz pertinente, é bom frisar, menos por sua ingerência na forma do conteúdo do que pelo favorecimento de configurações tensivas emissivas em X_i e remissivas em X. Abstendo-nos por hora de uma maior aprofundamento quanto a esta interessante propriedade no que tange à instância verbal, passemos de pronto a nos debruçar sobre a estruturação musical do trecho em questão.

Estrutura e aspetos musicais

Elementos rítmicos

Observa-se inicialmente a presença de uma estrutura rítmica e acentual comum a todos os versos de cada estrofe, estrutura essa evidenciada abaixo:

Miolo_Musica.indd 132 3/8/2009 10:09:32

Em termos métricos, podemos distingui-la dentro do seguinte padrão:

Note-se que para a obtenção da estrutura métrica acima, dois procedimentos peculiares à tradição da escansão poética foram tomados: 1) considerar a semínima pontuada e a colcheia ligadas como fazendo parte de uma única longa, pelo fato de às duas diferentes alturas corresponder uma única sílaba da letra; 2) considerar as duas semínimas finais como uma única longa, pelo fato de desprezar-se normalmente para efeitos de escansão a última sílaba do verso quando átona, aliando-se ainda a tal argumento o fato de ambas as semínimas apresentarem a mesma altura. Assim, a estrutura anapesto-pirríquio-anapesto apresenta-se como padrão a dominar a métrica de cada verso das estrofes.

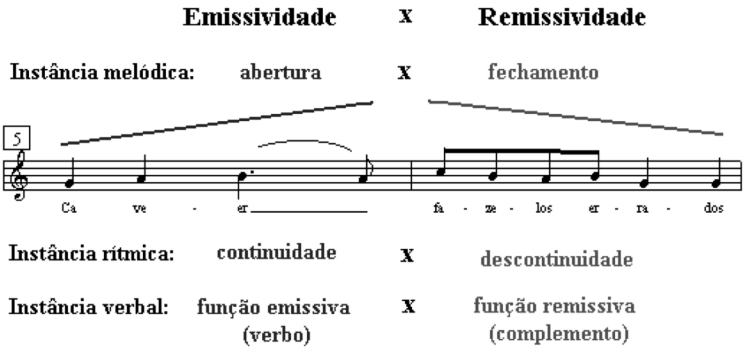
Observemos porém uma fundamental particularidade que não nos pode passar despercebida: a relação entre o primeiro e o segundo anapesto. Note-se que o primeiro, marcado em negrito, apresenta durações dobradas em relação ao segundo, rompendo a aparente simetria da estrutura a que chegamos. Fica assim patente, além da tendência do verso à simetria, um efeito de sentido de aceleração do primeiro ao último metro. A partir disso, podemos inferir que, tomando a duratividade como valor relativo, o primeiro anapesto o apresenta em sua qualidade emissiva e modalizadora, ao passo que o segundo o porta por oposição em seus aspectos remissivos e descritivos.

Outro aspecto musical relacionado à oposição entre o primeiro e o segundo anapesto é a direcionalidade melódica: o anapesto emissivo se associa, bastante sintomaticamente, ao aspecto modulatório de ascendência/abertura, ao passo que o remissivo o apresenta enquanto descendência/fechamento.

Conclui-se que podemos inferir aqui que a relação de semi-simbolismo verificada anteriormente relaciona categorias dos planos do conteúdo e da expressão do texto tanto em sua instância verbal quanto musical. Isso porque se observa uma associação entre a fratura em rimas internas da estrutura rímica da cantiga, ou seja, seu plano da expressão verbal, e a organização do respectivo plano do conteúdo, cuja estrutura tensiva na área da fratura é marcada pela oposição entre emissividade e remissividade. Da mesma forma, no que tange à instância musical, a fratura se apresenta justamente como fronteira entre as duas semifrases de dois compassos correspondente à frase estrófica, observando-se no conteúdo tensivo correspondente a mesma oposição entre valores emissivos e remissivos. Antagonizam-se ainda as subfrases musicais

Miolo_Musica.indd 133 3/8/2009 10:09:32

sob a forma da oposição entre os aspectos tensivos modulatórios de abertura e fechamento, de continuidade (duração) e descontinuidade (brevidade). Procuremos esquematizar e sintetizar tal grande relação através da figura abaixo:



Elementos melódicos

Consideremos novamente a Estrofe 1:

Ca **veer**	B_i	faze-los errados	B
que **perder**	B_i	foran per pecados	B
entender	B_i	de que mui culpados	B
son; mais **per**	B_i	ti son perdõados	B

Observemos que à oposição *emissividade x remissividade* separando as duas metades de cada verso correspondem, nas duas primeiras linhas, também uma oposição entre as duas figuras de expressão nelas respectivamente inciden-

Miolo_Musica.indd 134 3/8/2009 10:09:33

tes: *3ª M asc. x 3ª m desc.* A antítese estabelecida entre as duas figuras de expressão e o contágio semântico entre as instâncias verbal e musical permite-nos pois identificar uma sinédoque pela qual a 3ª M asc. passa a portar os valores emissivos do sistema, ao passo que a 3ª m desc. carrega os valores remissivos.

A oposição *emissividade x remissividade* se apresenta assim também na forma da expressão, homologando-se às categorias melódicas de *ascendência x descendência* e *longa x breve* – no último caso, opondo-se as semínimas dos compassos 5, 7, 9 e 11 às colcheias de 6, 8, 10 e 12.

Dentro dessa lógica, ao vermos substituída a 3ª M desc. da terminação do compasso 7 por uma 2ª M asc. no compasso 9, a ascendência da 2ª induz a um aumento da emissividade no final daquele verso. Ora, é precisamente o que podemos constatar, no que tange à organização das figuras de expressão, logo no compasso seguinte (11), em que a ascendência da 3ª m se dá em uma região mais aguda, confirmando a expansão correspondente a um aumento da emissividade. O destaque tensivo, vale notar, recai sobre o verso *entender de que mui culpados*, enfatizando pois, através das figuras de expressão descritas, a questão da culpa, provocando os fiéis a se redimirem de seus pecados e intimidando-os implicitamente com as penas do inferno.

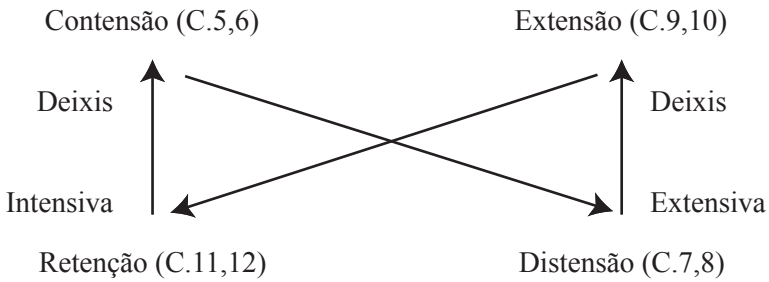
Outra alteração importante nas figuras de expressão se dá no compasso 10: ao invés da 3ª m desc., a posição de remissividade se dá por um melisma de 2ª, o qual provoca um estreitamento de tessitura nessa região, a partir do qual já podemos afirmar categoricamente a homologia entre as oposições *emissividade x remissividade* com *alargamento x estreitamento* no que tange ao parâmetro *tessitura.*

Pois é justamente a partir desse último parâmetro – o estreitamento da tessitura – que se dá o retorno à remissividade necessário à simetria da estrofe em seu encerramento. Assim, em 11, a 3ª asc. é substituída pelo uníssono, e o compasso 12 retorna à estrutura original de 6. A distensão que se dá nessa passagem incide precisamente sobre *por ti son perdoados*, conferindo assim as figuras de expressão musical um efeito de sentido de estabilidade e serenidade para o perdão da Virgem, marcando assim o encerramento da estrofe.

Nota-se dessa forma, mais uma vez, que as figuras de expressão não são neutras ou vazias de sentido e significação. Pelo contrário, elas assumem determinados valores cuja narratividade corresponde a suas transformações formais, tanto enquanto figuras de expressão quanto como gestualidades munidas de uma dimensão semântica carregada de sentido tensivo, fórico e por vezes até mesmo de significações com maior ou menor grau de determinação. Essas figuras, quando não carregadas de significado, ao menos aspectualizam o texto verbal, enfatizando alguns valores, atenuando outros, apresentando alguns com maior euforia, outros com maior disforia.

Miolo_Musica.indd 135 3/8/2009 10:09:33

Além disso, as figuras de expressão melódicas aqui expostas têm um importante papel na organização do sentido da estrofe, notadamente no que tange a seus aspectos tensivos. Além da *ascendência x descendência* que, em cada verso, opõe *emissividade x remissividade*, essas figuras oferecem um percurso que supera a dimensão do verso para organizar a estrutura da estrofe. Isso porque o aumento de emissividade a partir do compasso 8, levado ao clímax em 9 e retrocedendo definitivamente em 11 compõe um percurso tensivo que se repetirá nas demais estrofes:



Com o mesmo efeito de sentido incidindo sobre a Estrofe 2, temos por conseguinte um destaque tensivo para "a sen par" – o que, no século XIII, em Castela e ao norte da península Ibérica, tem um especial significado. No início daquele século, foi deflagrada a Cruzada dos Albingenses, que exterminou do sul da França, com a ajuda de Castela, a heresia cátara. Certos segmentos dessa heresia adoravam Maria – mas não a Virgem, e sim Maria Madalena. Dessa forma, tal destaque enfatizava a primeira, subliminarmente rechaçando a segunda. O verso final "que tu darnos podes senlleira", que pode ser traduzido, ainda que com certa liberdade, como "que somente tu podes nos dar", corresponde à resolução daquela tensão, conferindo à Virgem a conotação de solução serena e firme para as tensões e as trevas que dominariam o caminho dos pecadores.

Por fim, vale destacar que o caminho tensivo seguido pela estrutura intervalar produz um enriquecimento semântico considerável do plano verbal. O crescente tensivo que incide sobre os intervalos associados à remissão cria uma gradação semântica ascendente na seqüência errados – pecados – culpados. Pelo mesmo processo, surge um percurso para os intervalos emissivos que escalona semanticamente a seqüência ver – entender – ser:

Miolo_Musica.indd 136 3/8/2009 10:09:33

$S_{1, e}$	$S_{1, i}$	$S'_{1, i}$	$S'_{1, e}$	$S'_{1, i}$	$S''_{1, e}$	$S_{1, i}$
(3a M asc.)	(3a M desc.)	(2a M asc.)	(3a m asc.)	(2a M asc.)	(uníssono)	(3a M desc.)
contensão	distensão	extensão		retensão_____		
Ca veer	errados	pecados	entender	culpados	son, mas per...	perdoados

Observa-se pois uma clara homologação entre os intervalos melódicos do plano de expressão e categorias do plano do conteúdo, notadamente no que concerne a aspectos tensivos. Nota-se ainda uma homologia entre determinados percursos realizados pelas figuras de expressão melódicas em suas metamorfoses ao longo do discurso com percursos narrativos detectáveis no plano do conteúdo.

Fica assim desde já delineado que o imbricamento entre letra e música na canção supera em muito as questões prosódicas, abarcando elementos muito mais profundos da estruturação do plano do conteúdo - tão profundos que regem, com grande clareza, tanto a forma do conteúdo quanto a forma da expressão do texto sincrético cancional.

Conclusão

Observada inicialmente a vigência de uma relação de homologia entre categorias de organização formal do plano de expressão verbal – representada aqui por sua estrutura rímica – e a forma de seu respectivo plano do conteúdo na canção em análise, verificamos em nosso estudo a presença de relações análogas dentro da instância musical, organizando-se os planos de expressão e conteúdo musical a partir dos mesmos fundamentos aspectuais que regulam sua instância verbal.

Ao identificarmos organizações aspectuais modulatórias e tensivas compatíveis em todos os níveis e planos tanto na instância verbal quanto musical, parece confirmar-se a hipótese de que um mesmo plano profundo esteja a organizar as duas instâncias; um nível profundo não exclusivamente verbal ou musical, mas sincrético, cancional.

De fato, uma reflexão sobre nossa análise chega a sugerir a compatibilidade de configurações aspectuais como verdadeiro fundamento da adequação entre letra e música na canção, numa abordagem que vai muito além da superficialidade da prosódia que parece trazer enfim alguma luz a essa questão da problemática cancional até agora relegada ao subjetivismo e ao empirismo.

Cumpre ainda destacar desde já uma observação que nos parece da maior importância. Se é de se esperar que a repetição em cada estrofe do plano de expressão musical se associe a uma mesma configuração aspectual, tal sem dúvida não era, até o momento, nossa expectativa com relação à instância verbal. De

Miolo_Musica.indd 137 3/8/2009 10:09:33

fato, pouco se estudou, no que tange ao domínio do plano do conteúdo, a respeito das implicações semânticas e/ou sintáticas da vigência, em cada estrofe, de uma mesma estrutura formal, métrica e/ou rímica, a organizar o plano de expressão. A homologia generalizada verificada na presente análise nos sugere um caminho investigativo aparentemente bastante promissor para o esclarecimento dessa questão. Por essa perspectiva, letra e música corresponderiam a conversões e convocações de um mesmo nível fundamental em diferentes semiologias simultaneamente, o que nos abre uma perspectiva conceitual e metodológica de excepcional clareza para uma investigação do sentido no caso citado e, possivelmente, como tudo leva a crer, em todo o gênero representado pela Canção.

Referências Bibliográficas

SCHACK, Adolf Friedrich von. *Poesía y arte de los árabes en españa y sicilia*. Madrid, Hiperión, 1994.

SLEIMAN, Michel. *A poesia árabe-andaluza: ibn quzman de córdova.* São Paulo, Perspectiva, 2000.

RICARDO MONTEIRO é Doutor em Semiótica pela Universidade de São Paulo, Mestre em Letras e Bacharel em Composição pela mesma instituição, Ricardo Monteiro desenvolve intensas atividades tanto na área acadêmica quanto artística. Com diversos trabalhos científicos apresentados e publicados no Brasil e exterior, apresenta uma produção artística não menos vigorosa, acumulando diversas premiações como compositor e autor teatral. Na área acadêmica, destaca-se sua participação em 2004 nos congressos da Associação Francesa e Associação Internacional de Semiótica em Lyon, França, e a apresentação de suas análises na Sorbonne 1, em outubro do mesmo ano, no 8.o Congresso Internacional sobre a Significação Musical. Atuando na área artística sobretudo como diretor musical e dramaturgo, é também consultor artístico da Orquestra de Câmara Paulista e consultor empresarial na área de semiótica, tendo em seu portfólio clientes como Johnson & Johnson, Banco Itaú, Credicard e Banco Real.

Miolo_Musica.indd 138 3/8/2009 10:09:33

Rudolf Schallenmüller (IEBA) — *Réquiem para o "11 de setembro"? Criação musical sob condições de tempo real*

Resumo

O bombardeio da mídia do "aqui e agora" muda a nossa percepção e também a criação artística: a reprodução em tempo real impede a repercussão, a qual é necessária para que se perceba "a folha caindo", como Adorno exemplifica na obra de Anton von Webern.

A arte-performance não repercute nem antecipa mais, ela quer no máximo congelar o "eterno presente", que é tanto consumista como pode ser inovadora. Em vez da obra ganhar uma "aura" (W. Benjamin), é o próprio evento, pela maneira de sua reprodução iconográfica, que ganha um aspecto aurático, ou, para Stockhausen: o "evento" como surpreendente e chocante ato terrorista (no caso o 11 de setembro) é a verdadeira "obra de arte" no final do séc. 21, início do séc.22.

***Palavras-chave*:** *tempo real, percepção, arte-performance, aura, Webern, Stockhausen*

Miolo_Musica.indd 139 3/8/2009 10:09:33

A data do 11 de setembro,"9/11", ganhou nos últimos anos a plasticidade de um ícone. Ela marca o megaevento da derrubada das torres gêmeas do *World Trade Center* nesse dia de 2001.

Mas, por coincidência ou por causa de uma dialética "pós"-pós-moderna, o 11 de setembro também é o aniversário do filosofo, sociólogo e musicólogo Theodor W. Adorno, que nasceu no ano 1903.

O título da minha comunicação tem a forma de uma pergunta: "Réquiem para o 11 de setembro" ? Existe um réquiem, um tipo de marcha fúnebre, qualquer repercussão artística significativa (!) em torno do atentado em Manhattan? Minha pergunta não visa a questão da *polítical correctness* ou discutir o pró-ou antiamericanismo de compositores contemporâneos. A pergunta que me intriga é em relação à profunda mudança de percepção depois do 11 de setembro e as consequências para a produção artística em geral, para a música, ou as músicas em especial.

O refrão que nós ouvimos exaustivamente era: "Depois do 11 de setembro nada será como antes." Mas enquanto muitas coisas neste mundo permanecem nos seus devidos, ou melhor, indevidos lugares, aconteceu um verdadeiro pulo quântico na reprodução televisiva do 9/11 e na produção midiática na guerra do Iraque com os "embedded" reporteres: jornalismo de guerra em tempo real, ou História em tempo real, uma contradictio in adjecto, dentro da nossa visão do mundo.

A percepção de realidade sofreu, dentro das mudanças já iniciadas pela globalização e pela Internet, mais uma alteração.

Em seu livro *Klangfiguren* (figuras sonoras), Theodor W. Adorno associa os canhões de Verdun ao mais fino pianíssimo (ppp) em algumas obras de Anton von Webern. Antes de citar o trecho, uma palavra sobre Verdun: essa cidade na França e a sua redondeza foi na primeira Guerra Mundia palco da mais brutal e sangrenta batalha. Durante 8 meses no ano 1916 um milhão de jovens franceses e alemães estiveram entrincheirados, lutando por poucos metros de avanço. 800 000 mil morreram, o resto ficou mutilado, como p.ex. o pianista Paul Wittgenstein, que perdeu seu braço direito já no ínicio da guerra e para o qual Ravel escreveu seu concerto para a mão esquerda.

O trecho de Adorno se refere a *Sechs Stücke für Orchester*, *op*. 6 de Webern, sobretudo à marcha fúnebre rudimentar do quarto movimento: "Este pianíssimo não pode ser somente entendido como pura manifestação sonora, não somente como mero reflexo da alma, o que também é. Muitas vezes, e sobretudo nas obras orquestrais de Webern, mas também em algums expressões motívicas das peças para violino e piano, *op*. 7 e para cello e piano, *op*. 11, este ppp quase inaudível é a sombra ameacadora de um barulho infinitamente longe e infinitamente poderoso: assim soava num bosque perto de Frankfurt, no ano 1916, o estrondo dos canhões de Verdun, que o vento trou-

Miolo_Musica.indd 140 3/8/2009 10:09:34

xe até aqui. Nisso, Webern se encontra com poetas como Heym e Trakl, os profetas da guerra de 1914: a folha caindo se torna o mensageiro de catastrófes futuras."[36]

A obra, a alma e o acontecimento histórico formam uma união estética indissolúvel. *Música como repercussão e antecipação*. Mas para isso é necessário que o evento histórico "repercuta", ou seja, ele necessita as dimensões do tempo e do espaço. Com "infinitamente longe" Adorno não quis denominar a distância geográfica entre Verdun e Frankfurt (c. 300 km), mas a *distância psíquica e mental*. E isso nos leva de volta às torres gêmeas. A reprodução ininterrupta da queda das torres sob todos os ângulos e perspectivas possíveis, a onipresença das imagens e agora, no segundo aniversário do atentado (2003), a publicação dos tapes das chamadas de emergência, enfim, a exploração mídiática gigantesca funciona como bomboardeio psiquico e mental e impede uma repercussão no sentido de Adorno. Enquanto o silêncio gritante de Webern comove o ouvinte , o espectáculo do *World Trade Center* dilui paulatinamente o choque das pessoas e leva a uma fadiga dos sentidos – aliás, este é um perigo estético intrínseco do *Gesamtkunstwerk*, da obra total.

Walter Benjamin introduziu no seu famoso ensaio *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* o conceito da "aura" como elemento constitutivo da obra da arte. Hoje, é o evento na sua produção digital em tempo real, ele próprio, que ganha uma "aura". Obra artística e acontecimento parecem convergir num *Mega-Happening*. Por isso a pergunta: um réquiem para 9/11? O compositor Karl Heinz Stockhausen reconheceu imediatamente esse contexto e denominou, poucos dias após, numa coletiva de imprensa, o atentado como " a maior obra de arte possível", como "um salto para fora da segurança, do óbvio da vida", causando espanto e escândalo. György Ligeti convocou para o boicote das obras do colega. Stockhausen não se referia a esse contexto por mim indicado e não usava uma argumentação dialética, seu depoimento pareceu parte da sua visão cósmico-universal ou simplesmente era tido como uma manifestação do chamado "chique cínico". Mas ele acertou num ponto crucial que eu chamaria a "auratização" do evento-espéctaculo. Além disso, dois anos depois, surgem pesquisas sobre as afinidades eletivas entre terrorismo e arte da vanguarda.

No romance *Mao II*, de 1991, do escritor americano Don DeLillo, a personagem principal, Bill Gray, reconhece que na sociedade midiática de massas os terroristas ganham "influência sobre a consciência das massas", influência que os escritores que são "produtores de sensibilidade e pensamentos" perdem gradualmente. "As obras mais importantes se preocupam agora com a detonação de aviões e prédios. Isso é a nova arte trágica de narração".

A artista de performance Laurie Anderson chegou à conclusão de maneira meio irônica, meio armagurada, de que os terroristas seriam os últimos vanguardistas, porque somente eles poderiam surpreender os seres humanos. E o filósofo

[36] Theodor W. Adorno, Kangfiguren, Frankfurt 1982, p. 136

Miolo_Musica.indd 141 3/8/2009 10:09:34

alemão Peter Sloterdijk disse que, para alguns artistas o terrorista é o objeto de um "ciúme desenfreado" e não é por acaso que, na Alemanha, temos ouvidos abertos para este tema que fala do artista impedido ou frustrado. Tínhamos um pintor wagneriano (Adolf Hitler) que não deixaram trabalhar como cenógrafo de ópera em Viena e por isso encenou o "Crepúsculo dos Deuses" na realidade...

O "Durchbruch", o "breakthrough", a quebra do muro artístico para o real é um *Leitmotiv* que já Thomas Mann desenvolve no seu livro "Doktor Faustus". O anti-herói do livro é um compositor que se chama Adrian Leverkühn (Leben=vida, kühn=audacioso, vida audaciosa). Ele precisa de muita audácia para superar a generalizada crise da linguagem musical no modernismo.

Parece-me que um dos fatores da crise da linguagem musical nos últimos anos consiste na tentativa de muitos compositores contemporâneos de entrar em concorrência com as mídias, com o "aqui e agora" do tempo real. Na teoria da comunicação sabe-se que a comunicação total — que nós temos em príncipio na *Internet* — tende a eliminar a comunicação. Mas a nova geração de artistas e compositores já cresceu com a virtualidade das novas técnologias, com o tempo real do *Cyberspace* e não precisa mais nem entrar em concorrência com esses meios nem os contestar. Cada vez mais somos sensibilizados contra a fetichização das mídias e contra a sua adoração do eterno presente. Esse eterno presente que reduz o ser humano a um consumidor unidimensional que também quer consumir arte. A droga orwelliana do esquecer é talvez a pior de todas as drogas.

Finalizando com Adorno: "A arte de hoje, na medida em que ela contém substancialidade, reflete sem concessões tudo isso e leva à consciência o que a gente quer esquecer."[37]

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt, 1958
ADORNO, Theodor W. *Klangfiguren*, Frankfurt, 1982

RUDOLF SCHALLENMÜLLER, alemão, desde 2003 professor convidado no Departamento de Música da USP/Campus Ribeirão Preto, lecionando História da Arte (I e II) e História da Música (V e VI). Formação em História, Filologia e Ciências Políticas na Universidade de Munique, Alemanha (1969-1976), conclusão com dois exames do estado com predicado. Doutorando desde 2007 sobre um tema da interface histórica Brasil-Alemanha com Prof. Dr. Dieter Langewiesche na Universidade de Tübingen. Rudolf Schallenmüller é Cônsul Honorário e Diretor do Instituto de Ensino Brasil-Alemanha (IEBA).

[37] Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt 1958, p. 86.

Miolo_Musica.indd 142 3/8/2009 10:09:34

ANAIS DO II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA (2005)
Homenagem ao compositor Gilberto Mendes

"Interfaces luso-afro-brasileiras"

Em meio à aventura civilizatória na fusão de horizontes distantes, o português, elemento orquestrador de amplos processos de formação cultural no Brasil e na África, acabou por criar todo um mundo de sonoridades, cuja identidade faz-se agora objeto de investigações musicológicas, superando-se as fronteiras epistemológicas entre os universos popular e erudito, entre as atividades acadêmicas e as mais diversas expressões culturais, enfim, em meio às interfaces musicais portuguesas, brasileiras e africanas. Inspirado na iniciativa do colóquio "Sonoridades luso-afro-brasileiras" (realizado na Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, em 2003), o II Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto retoma agora o mesmo tema, sob o título "Interfaces luso-afro-brasileiras", possibilitando a todos pesquisadores de língua portuguesa ou afins às temáticas musicais luso-afro-brasileiras, uma nova oportunidade de reunião e reflexão conjunta.

Miolo_Musica.indd 143 3/8/2009 10:09:34

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá) —

Festival Música Nova: os sons de um laboratório musical. O Sentido "Pomo" em Gilberto Mendes como projeção do Festival Música Nova

Resumo

A segunda metade do séc.XX representa um período de produção musical multifacetado, marcado pela reinvenção e renovação da produção musical brasileira em sua dimensão composicional.O exercício da metalinguagem, a liberdade de criação, a eliminação de fronteiras tornando tênues os traços aproximativos entre a arte erudita e a popular, a intertextualidade, todos são procedimentos que se somam à importância do Festival Música Nova,movimento que fomenta a dimensão contemporânea da criação musical brasileira. Objetivando demonstrar o papel constitutivo exercido pelo Festival Música Nova- FMN no universo de nossa música, e sendo extensa a temática, recortaram-se as décadas de 60 e 70, de grande efervescência. As pesquisas deste recorte possibilitaram-nos inferir que o Madrigal ArsViva constituiu-se num laboratório de novas experiências musicais, além de se ratificar o Festival Música Nova como o grande painel das reflexões estéticas contemporâneas, alimentando o Brasil musical de hoje.

Palavras chaves: *Festival Musica Nova; painel musical; contemporaneidade; Madrigal Ars Viva; reinvenção musical*

Miolo_Musica.indd 145 3/8/2009 10:09:34

Le postmodernisme constitui-t-il l'avant-garde d'un modernisme du XXIe siècle comme le prédit Umberto Eco? Ou au contraire, conduira-t-il à un irrationalisme, comme a dit Habermas? Quelles forces sont en présence?

(Alain Van Kerkhoven)

Qualquer FESTIVAL freqüentemente envolve acontecimento, linguagem e expressão criativa. Quando falamos em linguagem na música, não estamos importando modelos verbais para serem aplicados ao que chamamos de linguagem musical. Pelo contrário, música é linguagem apenas no sentido em que permite expressar a nossa interioridade. É assim uma linguagem marcada por uma sintaxe de semântica própria. Entendido assim como acontecimento, o FESTIVAL é expresso pela linguagem; ele é o próprio acontecimento, é o sentido, o exprimível, o estado de coisas. Mesmo porque tudo o que acontece pertence de alguma forma à linguagem, passa por ela, e são os acontecimentos que tornam a linguagem possível. Não que a linguagem preexista ao acontecimento ou que o acontecimento preexista à linguagem, mas sim que linguagem e acontecimento se dão mutuamente.

Costuma-se dizer que fazer música significa a inteligência se exprimir por meios sonoros, materializar os movimentos do pensamento com a ajuda dos sons. É no bojo de mais esse conceito que se desenvolve o FMN, com seus diferentes momentos no espaço dos quais se apresentam estilos caracterizadores de época, integrando um ciclo estético que, por seu turno, insere-se no ciclo histórico de nossa cultura, lembrando-se que: um ciclo histórico pode abranger um ou mais ciclos estéticos, e um ciclo estético pode englobar um ou mais estilos de época, como pode ser observado no FMN. Aliás, falar em estilos de época implica numa certa relatividade pois que o próprio estilo já traz em si, ao lado das manifestações que ajudam a caracterizá-lo, elementos que permeiam a sua transcendência.

Nesse contexto o FMN estaria imerso num outro ciclo da modernidade, o chamado ciclo pós-modernista, vicejando à luz da dinâmica do processo que caracteriza o desenvolvimento musical da cultura ocidental. O modernismo musical brasileiro espelha uma influência sincrética de várias tendências. Se a SEMANA DE ARTE MODERNA, realizada em fevereiro de 1922, consubstanciou uma série de tendências que vinham se configurando gradativamente. Se a SEMANA traduziu um movimento contra o passado, contra o tradicionalismo, o academicismo, os preconceitos, com Mário de Andrade pregando em 1945 o direito à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de um valor em si mesmo, buscou-se por outro lado a originalidade a qualquer preço, ao lado da poética do cotidiano e do culto do primitivismo.

A partir de um outro momento ampliou-se o domínio desse primitivismo quando então o lirismo de preocupação existencial passou a ser privilegiado com

Miolo_Musica.indd 146 3/8/2009 10:09:34

temas políticos, sociais, religiosos, ao mesmo tempo em que o país começa a mudar em termos sociais, econômicos, culturais e políticos, à luz do nacional-desenvolvimentismo. A partir dos anos 50 retoma-se a preocupação com a nossa realidade, com a volta de Getúlio Vargas ao poder (1950 a 1954), dando-se ênfase à ideologia do desenvolvimento e com presença de um forte nacionalismo. Cresce o processo de industrialização, com o homem moderno carregando consigo a descrença em mudanças. Essa modernização por sua vez é acompanhada de um processo de desumanização gerando perspectivas pessimistas vinculadas ao racionalismo modernizador, atingindo seu ponto de exaustão na cultura de massas.

Depois da Segunda Guerra desenvolve-se a sociedade de consumo, com o mundo real se convertendo em signo, em simulacro. Em termos artístico-musicais ganha vulto a eliminação de fronteiras entre arte erudita e popular, acentua-se a presença da intertextualidade (o cruzamento de vários textos), misturam-se estilos , destaca-se a arte como ação nascida ao sabor do espetáculo, cultiva-se o pastiche, a arte conceitual, os happenings, o exercício da metalinguagem, as performances, onde se destaca sobretudo o ato de criar, e é essa realidade que o FMN vem expor.

Se nos anos 60 o FMN apresentou as primeiras manifestações experimentalistas ao lado de um modernismo tardio, num segundo momento ele se caracteriza como uma revitalização da herança da vanguarda européia, submetida a um processo de americanização configurada no círculo *Duchamp-Cage-Warhol*. Num outro momento, anos 70 e 80, o FMN manifesta um movimento marcado pelo ecletismo que, na América Latina, caracteriza-se particularmente pelo exercício da metalinguagem, pela presença do hiper-realismo e pela emergência do realismo fantástico. É desse modo que o FMN insere-se nas novas concepções estéticas, dando a conhecer programas, onde vigoram o enfraquecimento da tonalidade e a alienação tonal, levando a música brasileira para o âmbito mundial através de uma pluralidade de meios e linguagens, *distantes do período em que o serialismo integral funcionava como um dogma* (TRAGTENBERG,1991, p. 34). O FMN inaugura fonte nova de abordagem do tema musical que implica não apenas reflexão como ato de pensar a música, mas induz e estabelece contato necessário com outras faces do saber: a filosofia , a estética, a semiótica, assim como também ensina o músico a pensar a si mesmo como compositor.

Se a música do passado, *música da eternidade* parafraseando Marlene Fortuna (2002, p. 37), mantém-se imperecível na medida em que abriga componentes de um patrimônio cultural e histórico, a música contemporânea, alimentada também de um patrimônio cultural e histórico, privilegia a originalidade e a novidade, fomentada pela sociedade de consumo, pela comunicação de massa, pela globalização. E se nesse contexto a produção de nossos músicos se revela

Miolo_Musica.indd 147 3/8/2009 10:09:34

sedutora, é em razão de que eles foram vítimas de uma sedução primeira exercida pela música veiculada pelo FMN, com poder suficiente para alimentá-los de um veio próprio, interrogando limites e ampliando possibilidades. É esse signo da multiplicidade que o FMN privilegia.

O Grupo Quorum — Referencial do Festival

O FMN, ao longo de sua trajetória, tornou-se palco de fomento e registro histórico-musical de determinado segmento da vida cultural brasileira, voltado à criação musical de vanguarda,à criação de novas linguagens, novos materiais e técnicas de composição, em conformidade com o avanço tecnológico, assim como com as teorias semiótica, cibernética, da informação, dos "quanta" e estocástica, entre outras. Nas investigações empreendidas durante a pesquisa, pudemos confirmar a importância da participação do Madrigal ARS VIVA, dirigido inicialmente pelo maestro Klaus-Dieter Wollf, um laboratório vocal de fundamental importância na concretização do pensamento musical de compositores afinados com as propostas do MOVIMENTO MÚSICA NOVA. Deste coro surgiram outros compositores, entre eles, os santistas Gil Nuno Vaz e Roberto Martins o segundo, regente do Madrigal ARS VIVA.

Seus programas ratificam a ideologia do FESTIVAL e sua procura de uma nova linguagem que acabou por superar a fase romântico-nacionalista. Para tanto seriam incorporados sons condizentes com o novo pensamento musical, sons eletrônicos, ruídos, microtons; incorporados novos gestos, poético, teatral, visual, novas grafias, novas tecnologias, a exemplo da *Neue Musik* internacional, transformações, dialéticas e polêmicas daí advindas. Uma multiplicidade fascinante de tendências, estilos e invenções. Nos anos 60 o FMN apresentou as primeiras manifestações experimentalistas ao lado de um modernismo tardio, num segundo momento ele se caracteriza como uma revitalização da herança da vanguarda européia, submetida a um processo de americanização configurada no círculo *Duchamp – Cage – Warhol.* Num outro momento, anos 70 e 80, o FMN manifesta um movimento marcado pelo ecletismo que, na América Latina, caracterizada particularmente pelo exercício da metalinguagem.

Como afirmava Koellreutter, em palestra proferida em 1977, durante a programação do XIII FMN: "essa é a grande novidade na música nova. O material novo é a criação de princípios de ordem".[38]

---

[38] *Koellreuter analisa a vanguarda .In* O Estado de São Paulo.

Miolo_Musica.indd 148 3/8/2009 10:09:34

Gil Nuno Vaz em depoimento:

> O festival era uma espécie de *Web site* não virtual onde tinha ali um espaço, com todas as limitações. Eram tocadas músicas em que davam um panorama do estava sendo produzido no mundo de então. O Festival , para mim foi a primeira ponte de informação da produção contemporânea. Logo, como fonte de referência foi primordial não só para mim mas para todos aqueles que estavam começando e se interessavam a fazer música de vanguarda, nessa faixa da década de 60 e 70 . Acho que esta foi uma das fontes principais de informação. Isto foi bom para mim e além disso estávamos colocando nossa música no meio e isto era uma oportunidade de expor nosso trabalho, sentindo o impacto desta exposição, passando por um juízo crítico mais apurado. Trazer a informação e colocá-la num ambiente de comparação pois está-se lá no meio . Então ao mesmo tempo em que ele te instigava no sentido de dar novos conhecimentos ele também te colocava no meio sendo confrontado com outros. Marcando-se portanto, como uma 'virtual' escola de composição musical, uma vitrine do pensamento musical, divulgando novas obras e novos compositores, incentivando autores e intérpretes pudemos observar, a partir da análise dos programas do FMN e entrevistas que esta "escola composicional" é confirmada participação do compositor santista Gil Nuno Vaz traz para essa edição do Festival Música Nova a proposta multidisciplinar do Grupo Quorum[39], apontado por J. J. Moraes como um ponto positivo do Festival, formado por grupo de universitários santistas, formado por Luis Monforte, e pelo compositor Lelio Kolhy dentre outros, combinando artes plásticas, poesia, música, fotografia, trabalhando as relações entre cor e som, entre som e emoção e buscando *explorar e desenvolver a criação artística em geral.*[40]

A arte veiculada pelo Grupo Quorum, caracterizou-se como uma prática da experimentação, unindo-se ao movimento internacional de "trans-formação" do mundo e a singularidade de cada artista participante ganhando expressão na composição musical tanto quanto nos procedimentos que materializam sua criação. Sua participação no Festival Música Nova, nos anos de 1973 e 1974, foram apresentadas as seguintes obras em estréia mundial:

---

[39] Quorum: palavra viva de língua morta, é uma condição quantitativa, em bruto, para que um grupo venha a realizar algo. Assim, o grupo Quorum, por Ter a idéia quantitativa de cada um faze alguma coisa, propunha-se a apresentar as idéias em bruto que sacrificam a técnica em favor de uma obsevação necessária à orientação a futuros trabalhos." Gil uno Vaz, segundo depoimento.

[40] Cf. A Tribuna- 18/08/1973.

Miolo_Musica.indd 149 3/8/2009 10:09:34

GRUPO QUORUM
Gil Nuno Vaz:
-H2O (1973).
-Sgneo 1
-Ion
Lelio Marcus Kolhy:
-Mundiversos (1972). Grupo Quorum
-Alturas (1972) (decodificação do poema de Aleksiéi Krutchonik , por Georges Lote)

...A obra H20 ,segundo o autor, conjuga imagem, através da projeção de slides e fita. Trata-sede um ensaio sobre a mudança de percepção, em relação a materiais e objetos em função de uma mudança da dimensão humana. As fotografias apresentadas são do próprio autor e dos fotógrafos Arquem de Alcântara e Ricardo Condo. Recreio, obra interativa, exigindo a participação do público. Um trabalho de criação coletiva dividido em três partes: "Signeo I" , "Ion" e "Signeo II". De Lélio Kohly foram apresentados dois trabalhos: Mundiversos que foi escrito para oito vozes e em fita. Uma justaposição de fonemas buscando evocar na percepção do ouvinte a mais completa imagem do texto. Das junções fonéticas então executadas resultam palavras inexistentes no texto original, verdadeiros subprodutos, ruídos da linguagem cotidiana e gasta. "Alturas", é uma composição vocal-cenário-instrumental, feita para sete vozes, duas fitas magnéticas, expressão e cor é baseada na poesia "Alturas", do russo Aleksiel Krutchomink e decodificada segundo o quadro sistemático resumido por George Lote para estudo da poesia simbolista. Para essa obra o autor utilizou pesquisas de correlações entre cor-som-expressão, feitas por Arthur Rimbaud, René Ghil, Schlegel e pelo próprio George Lote. A autor procurou significados pessoais e independentes às cores, abstraindo-se de fenômenos concretos e buscando correlações absolutas entre cor e som, entre co e emoção.[41]

O trabalho experimental multimedia do *Grupo Quorum*, formado por universitários da área de Comunicação e Artes Plásticas, apresentou obras que integram "slides, desenhos e esculturas, gravação de vozes superpostas, teatro e participação do público , conforme o programa que segue:

QUORUM
Grupo universitário santista no campo da música e comunicação:

[41] *Cf.* A Tribuna 18/08/1973

Miolo_Musica.indd 150 3/8/2009 10:09:34

Gil Nuno Vaz : partitura (1974) ; desenho de Luiz Monforte (subcutâneo) e Inês Teixeira (seticlavio). Poema de Hugo Leal e citações diversas:
protofonia (mostras ...)
ato I – percussão
ato II – fricção
entreato (... perfiguram ...)
ato III – sopro
ato IV – ficção
coda (... sinapses)

Lelio Marcus Kolhy e Anna Mantovani: estudo sobre movimento ilusório (1974) fotografia de Ana Maria Gregório
Gil Nuno Vaz : paralaxe zero (1974) para vozes (objeto), percussão (observadores) e piano (fundo)
Lelio Marcus Kolhy : improvisações (1974)
Lelio Marcus Kolhy: marolhar (19740
Luiz Monforte : reflexões (1974) poema de Lara de Lemos e fragmentos do I ato de yerma, d Frederico Garcia Lorca

A primeira peça, *Partitura,* fragmenta-se em quatro atos e 16 cenas, com diversas continuidades em partes de espetáculo intercalando-se com obras dos demais participantes, geradas no momento, pondo em relevo o processo de criação. Segundo Gil Nuno Vaz, a idéia de Partitura *é o conjunto das possibilidades que compõem o imaginário da ficção científica*.[42] São explorados elementos cênicos, sonoros, literários e visuais, conjugados numa estrutura de inter-atuação: sons ao vivo e em fita combinados de vários modos (por sucessão, simultaneidade, intercalação); a luz dos projetores é utilizada figuradamente, mediante enquadramento (em janelas), e o processo de criação é abordado sob diferentes aspectos ao mesmo tempo (oral, escrito e visual)[43]

Outra obra, *Estudo*, sobre movimento ilusório (1974), com fotografia de Ana Maria Gregório, procura demonstrar como um "objeto estático" adquire movimento, ainda que ilusório, através da manipulação de material sob influência da luz. Segundo o autor, *A ilusão ótica criada, prova que nem tudo o que se vê ou se ouve é real; um ruído pode causar distorção na mensagem objetiva do artista*."[44] Lelio Marcus Kolhy em suas *Improvisações*, pesquisa

[42] Gil Nuno Vaz em depoimento a este pesquisador.
[43] Apostila do Grupo , porém não publicada. Anexo.
[44] *Cf* A Tribuna 29 de setembro de 1974.

Miolo_Musica.indd 151 3/8/2009 10:09:34

o aleatório no cotidiano. No início da apresentação da obra, Kolhy distribuiu ao público fitas gravadas, para serem cortadas por quem as recebia. Posteriormente ele remontou essas fitas, cujo resultado foi uma nova significação, ou seja, um espetáculo inteiramente novo, produzido com a participação do público, num trabalho de "interação criativa".

Ao final o autor levanta três questionamentos:

1. O repertório é indispensável para a construção de uma estrutura de mensagens?
2. A seqüência imprevisível dos signos gera alguma significação?
3. O aleatório absoluto corresponde a uma problemática, sem determinação?[45]

Marolhar, também de Marcus Kolhy, é obra inspirada no fluxo e refluxo das marés. A experiência é sustentada pelo som da voz humana e articulada em diferentes movimentos, partindo daí para uma montagem que explora a superposição na fita magnética. Dessa forma, o grupo Quorum cuja produção apresentada no FMN acontecia em sintonia com um importante momento de virada na arte internacional, num período de transição da arte moderna para a contemporânea. Como diz Suely Rolnik,[46] "a arte moderna abandona a tradição da arte como representação, tradição que pretende submeter à matéria supostamente indiferenciada a uma hipotética 'forma pura".(2002, p. 369)

Madrigal Ars Viva: um laboratório musical em Santos

Na cidade de São Paulo, na esteira do industrialismo "juscelinista", surgem grupos artísticos que se articulam, procurando integrar as informações cada vez mais abundantes recebidas do exterior às relações de produção cultural brasileira. Esse é o momento do nascimento de uma nova onda vanguardista e, sobre ele, Gilberto Mendes nos afirma em depoimento, que:

> Os dois grandes lances do movimento musical de São Paulo nessa época foram o Movimento ARS NOVA , por um lado e a Orquestra de Câmara de São Paulo, de outro. Esse movimento tão forte, curiosamente não desperta a atenção para uma abordagem acadêmica dos anos 50, que foram riquíssimos . Isso, sem falar que esse mesmo momento coincidiu com o advento do long playing, tendo-se assim um acesso enorme a um

[45] *Idem*.
[46] ROLNIK, Suely. Arte Cura ? Lygia Clark no Limiar do Contemporâneo. *In* Giovanna Bartucci (org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

Miolo_Musica.indd 152 3/8/2009 10:09:34

> repertório que era tão difícil de encontrar ,em comparação aos discos antigos. Surgiram os primeiros discos de música concreta, música eletrônica, que apareceram na loja de discos Brenno Rossi, em 1953, loja que importava os mais modernos lançamentos como por exemplo, o Panorama da Música Concreta, O Marteau sans Maitre [Pierre Boulez]. Curiosamente, havia na casa Bevilacqua um vendedor interessado em música contemporânea, que sempre telefonava assim que aparecia algum lançamento do gênero. Todos estes fatores tornavam nosso Movimento efervescente, e assim as primeiras produções de Stockhausen e Boulez já estavam aparecendo aqui no Brasil.[47]

A matéria prima daquela vanguarda à qual se filiam jovens compositores que depois se agregariam ao MÚSICA NOVA, vai então produzir uma literatura musical estruturada nos recursos de uma sociedade que valoriza tanto a indústria cultural quanto seus meios de comunicação. E é assim que, segundo José Maria Neves, "o final da década de 50 marca o início do desaparecimento do nacionalismo como tendência dominante na criação brasileira" (1981), que reforçado pelo vazio deixado com a morte de Villa-Lobos e não superado por Francisco Mignone ou Guarnieri, vai propiciar o aparecimento de um movimento de renovação musical que recoloca "a criação musical brasileira nos caminhos do experimental circunscrevendo-a numa linha de pesquisa técnica onde o compositor é totalmente livre na criação, na medida em que assimilando aquelas normas construtivas, faz delas um elemento essencial de sua própria linguagem. (NEVES, 1981, pp. 145-147).

A produção do FMN acontece em sintonia com um importante momento de virada na arte internacional, a década 1960/1970, período de transição da arte moderna para a contemporânea. Como diz Suely Rolnik,[48] "a arte moderna abandona a tradição da arte como representação, tradição que pretende submeter à matéria supostamente indiferenciada a uma hipotética 'forma pura'"(pp. 202-369). Inserindo-se nas novas concepções estéticas, dando a conhecer programas onde vigoram o enfraquecimento da tonalidade e alienação tonal marcando apresentações em que são freqüentes o serialismo integral, o teatro musical, a música eletroacústica (brasileira e latino-americana), que na maioria era apresentada em reprodução fonográfica, o FMN leva o brasileiro não só a pensar a música, como a pensar outras expressões da cultura musical.

Como bem salienta José Maria Neves , "a música nova brasileira não esperou condições especiais para sua manifestação" (198, p. 150), se grupos finan-

[47] Depoimento a este pesquisador.
[48] *In* Giovanna Bartucci, *op. cit.*

Miolo_Musica.indd 153 3/8/2009 10:09:34

ceiros não se animavam a seguir o exemplo norte–americano em sua política de amparos artes e à cultura (1981-150), buscaram-se soluções que pudessem veicular a intenção de fazer aqui no Brasil, uma música experimental (de vanguarda) como a que se fazia na Europa. Foi dentro dessa atmosfera que surgiu o Madrigal Ars Viva. A década de 60 encontrava um ambiente favorável em que permeava a pesquisa de uma proposta de renovação e possibilidade de exploração musical aliado a "uma nova vertente poética que começava a se impor: a poesia concreta".(RIZZO, 2002, p. 65):

> A poesia concreta concreta fornecia o texto, que não era um material qualquer, mas uma elaboração dotada de um alto grau de invenção e ousadia, tanto quanto à forma, quanto à estrutura permitindo trilhar um novo caminho composicional Foi na poesia concreta que Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira encontraram poemas que serviriam de estímulo para criarem, no Brasil, um tipo de música original, dotado de personalidade própria. Tendo a poesia concreta brasileira um caráter eminentemente sonoro, era natural que a música escrita sob sua inspiração privilegiasse a voz.

Diferentemente da escrita de câmara para canto e piano, ou voz e instrumentos, a escrita coral surgia assim como um grande desafio aos compositores. Como uma massa vocal que necessitava ser repensada, retrabalhada como forma musical, reestruturada como linguagem. Nesse trabalho, surgiam dúvidas e incertezas na abordagem do meio e conhecimento de suas poassibilidades e limites. Movia-o reconhecimento de que a voz humana é o instrumento mais rio e flexível que um compositor pode Ter em mãos: "... Era uma maneira viável e econômica de escrever para vozes, imaginar sonoridades e conferir resultados. Era, também, uma maneira rápida e direta de divulgar o próprio trabalho, fazendo-o chegar ao público nos concertos corais e no FMN". (RIZZO, 2002, p. 63).

Criado em no dia 29 de abril de 1961 o Madrigal Ars Viva apareceu num momento em que, havia no ar um desejo de resgate da música renascentista, ao mesmo tempo em que se tornava mais conhecido a MOVIMENTO MÚSICA NOVA. Uma tendência logo captada pelos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, e também das professoras Adriana Oliveira e Dulce Fonseca, do Conservatório Lavignac. ''Nós nos encontramos num concerto coral na Igreja do Embaré, regido por Klaus Dieter-Wolff, um maestro alemão que trabalhava em São Paulo, mas passava os finais de semana em Santos e sempre tocava por aqui'', conta Gilberto Mendes. ''Compartilhávamos a idéia de montar um grande coral misto, e nos juntamos para fundar a Sociedade Ars Viva, com orientação claramente definida em estatuto: divulgar a música

Miolo_Musica.indd 154 3/8/2009 10:09:34

antiga e contemporânea''. No caso do Ars Viva, escolhemos o coral por ser o veículo mais barato para difundir a música'', continua Gilberto. ''E já começamos com um programa típico de músicas da Renascença e da Idade Média, além da música contemporânea brasileira''.

Entre as primeiras peças do repertório dos Ars Viva estavam, por exemplo, *Trova I*, de Gilberto Mendes, com texto de Hilda Hirst, e *Quero me Casar*, de Willy Corrêa de Oliveira, com texto de Carlos Drummond de Andrade. O programa que comemorou os dez anos do Madrigal ARS VIVA , realizado em 24 de outubro de 1971, realça seu espírito eclético (e integracionista) , pois em seu repertório constavam obras de Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositores nacionalistas, compositores de vanguarda e jovens compositores como Delamar Alvarenga e Roberto Martins.

Na verdade, o Ars Viva transformou-se, de conjunto vocal, em um grande laboratório para compositores, maestros e professores . Trabalhava-se aí com peças de compositores vivos, inclusive os de vanguarda e os experimentais. O Madrigal Ars Visa "foi o porta-voz, na música coral do movimento Música Nova e participou de todos os festivais''. ''Todos os compositores eruditos do Brasil conhecem o coral, que figura em todas as enciclopédias de música''[49]. Como um veículo da produção mais recente do GRUPO MÚSICA NOVA, o Madrigal Ars Viva, tinha em Klaus Dieter-Wolf seu primeiro regente e o seu grande divulgador. Segundo Gilberto Mendes, "ele era um amigo muito estreito e colaborador: "O Klaus foi o único regente a dar importância para a música contemporânea, nem a música nacionalista os corais brasileiros faziam naquela época".[50]

Se o Madrigal Ars Viva foi o "laboratório musical" do Movimento Música Nova, foi também um "formador" de compositores que vivenciando o ambiente experimental dos anos 60 e 70 contribuíram para a literatura musical contemporânea e reconheciam a importância de poder cantar e compor para o ArsViva, o espaço à disposição para experimentar e criar. Dois compositores santistas merecem alusão: Roberto Martins (1943), segundo regente titular do Grupo Coral após a morte de seu primeiro regente Klaus Dieter Wolff e Gil Nuno Vaz (1947), compositor, poeta, foi membro atuante do Grupo Quorum, com artistas de diversas áreas, por estudantes da área de comunicação e com ativa participação no Festival Música Nova, na segunda metade dos anos 70, em Santos criando peças multimídia, de ação musical e interativas.

Sua produção emerge do experimento e das possibilidades de exploração musical desta massa vocal, que necessitava ser "repensada e retrabalhada

[49] Depoimento pessoal do maestro Roberto Martins
[50] Depoimento pessoal do compositor Gilberto Mendes.

Miolo_Musica.indd 155 3/8/2009 10:09:34

como forma musical e reestruturada como linguagem"(RIZZO, 2002, p. 63). Foi antes de tudo, sem querer realizar uma cópia da música de vanguarda européia, uma maneira viável e econômica de escrever para vozes e imaginar sonoridades e conferir resultados.

Refere-se assim Gilberto Mendes:

> (...) O Madrigal "Ars Viva" é realmente um laboratório de pesquisa, e quando a gente fazia música, um música que era altamente experimental, e logoa a gente já ia experimentando no próprio ensaio. E, no que surgia uma necessidade de uma mudança, a gente mudava; realmente, foi laboratório; não era para chegar, entregar a música feita, ensaiar e pronto. Não, a gente mudava alguma coisa; o que fosse necessário a gente mudava.

Páginas requerem estudos posteriores para assim revelarem a produção musical, sobretudo ao grupo de Santos, que participou ativamente no movimento de renovação de linguagem.

Referências Bibliográficas

BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo, Annablume/Fumbec, 2002

FORTUNA,Marlene. *A Obra de Arte além de sua Aparência.* São Paulo, Annablume, 2002

ESCOBAR, Aylton: *Gilberto Mendes:Geometria e Emoção* (Pesquisa –1989-1991). ECA/USP, Trabalho não publicado.

HEIDEGGER,M: *Ser e Tempo,* Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

KERCKHOVEN, Alain van: *PomoInc.* Bruxelles. Be.AVK, Ed. 2001, NUNES, B.

MENDES, Gilberto. *"Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo, EDUSP, 1994.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1977.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

PROENÇA FILHO, D. *A Linguagem Literária*. S.Paulo, Ática, 1986.

RIZZO, Luiz Celso. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, IAP-UNESP, 2002.

Miolo_Musica.indd 156 3/8/2009 10:09:34

SAID, Edward W. Said. *Elaborações Musicais;* tradução Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1992

SANTOS, Antonio Eduardo, *"O antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes".* São Paulo, Ed. Anna Blunme, 1997.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema* musical (tonal). São Paulo, Annablume, 1996.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da Música : seus usos e recursos.* São Paulo, Ed.Unesp, 2002.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

ANTONIO EDUARDO vem se destacando como um pianista e pesquisador voltado para a música de seu tempo. Entre os autores de quem estreou composições destacam-se Gilberto Mendes (Brasil), Jack Fortner (EUA), Boudewijn Buckinx (Bélgica), Michel Lysight (Bélgica), Silvia Berg (Brasil/Dinamarca), dentre outros. Como pianista, desenvolve uma carreira internacional sempre enfatizando a obra contemporânea brasileira, realizando recitais e palestras em países europeus - entre eles Bélgica, Finlândia, Dinamarca e França. É coordenador da Antonio Eduardo Collection, da AVK Éditeurs, em Bruxelas, coleção de obras para piano de compositores brasileiros. Consta em seu catálogo obras de Gilberto Mendes, Sérgio Vasconcelos Correa, Silvia Berg e Rodolfo Coelho de Souza

Miolo_Musica.indd 157 3/8/2009 10:09:34

Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) — *O sincretismo em música: um estudo de caso*

Resumo

Cultura, compreendida como o conjunto de crenças e manifestações de uma sociedade, possibilita a convivência de diferentes identidades. Além de permitirem diferenciações entre grupos sociais, identidades culturais apresentam transformações no decorrer do tempo gerando novas identidades. No Brasil a conjunção de diferentes etnias propiciou a formação de um rico e complexo mosaico cultural onde se destacam a presença de três principais etnias: o branco europeu, o negro africano e o índio nativo. O amálgama forjado dessas etnias produziu uma identidade singular e sincrética no nosso país. Na música o sincretismo manifestou-se através da assimilação de características e manifestações musicais diversas apresentando reflexos em diferentes áreas musicais. O artigo propõe um estudo de caso sobre o sincretismo na obra do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) onde são identificados e relacionados elementos de diferentes etnias na construção de sua identidade composicional através de depoimentos do compositor.

***Palavras Chave*:** *sincretismo; música; cultura*

Miolo_Musica.indd 158 3/8/2009 10:09:34

I - Introdução

Identidade cultural é um elemento importante na compreensão de uma sociedade. É a identidade, ou melhor, o conjunto de identidades que permitem com que a sociedade identifique-se com elementos culturais que julgam seus, não sendo singular, mas plural, múltipla e diversa. Cultura[51] é um elemento fundamental na construção de identidades, manifestando-se em praticamente todos os aspectos da vida. Esse conjunto de características comuns permite estabelecer diferenciações entre grupos, povos, nações e etnias.

Embora identidade cultural permita separar e classificar comportamentos de uma sociedade ou grupo específico apresenta como característica inata a mutabilidade, ou seja, a possibilidade de transformação e modificação de elementos originários através da influência, troca, imposição ou assimilação na construção de uma nova identidade. Quando elementos originários de diferentes culturas são agrupados em determinado espaço geográfico em uma relação temporal duradoura, uma tendência à assimilação de características é observada, permitindo a construção de uma nova identidade através do sincretismo. O sincretismo[52] permite com que nesse processo elementos sejam suprimidos, modificados ou acrescentados de maneira a formar uma nova identidade. É bastante provável que esse processo de assimilação de influências culturais diversas aconteça de maneira contínua na história, não se limitando a épocas ou regiões.

O interesse provocado pelo sincretismo fez com que, a partir da década de 1970, o tema fosse estudado de forma sistemática entre pesquisadores e instituições do mundo inteiro. Já em 1973, o tema do congresso apresentado pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa (I.S.M.P.S.) foi dedicado à discussão de fenômenos culturais sincréticos no Brasil. Esses estudos, baseados em trabalhos realizados anteriormente por pesquisadores e instituições, foram desenvolvidos através da pesquisa de campo e debates com estudiosos de várias áreas do conhecimento, onde a terminologia foi alvo de pesquisas. Diversas conclusões foram apresentadas sobre o sincretismo, entre elas:

> Chegou-se a conclusão de ser superficial e errônea a idéia de uma mistura arbitrária de conceitos e práticas de diversas proveniências. Também criticou-se a idéia de uma harmonização de conceitos e correntes que supostamente se verificaria nos fenômenos sincréticos. A possibilidade de síncrese seria inerente ao próprio sistema, ou seja, seria uma qualidade do sistema admitir ou até mesmo exigir referências ou atualizações históricas. (ISMPS,1973)

[51] Aqui compreendida como "... um conjunto complexo de códigos e padrões que regulamentam a ação humana individual e coletiva". Dicionário Novo Aurélio Século XXI, 3ª ed. rev. e ampl., s.v. "cultura".
[52] Fusão de elementos culturais diferentes, ou até mesmo antagônicos, em um só elemento. *Idem*, s.v. "sincretismo".

Miolo_Musica.indd 159 3/8/2009 10:09:34

No Brasil, a construção de identidades foi forjada através do sincretismo proveniente de diferentes etnias. A fusão de práticas e culturas diversificadas - abrangendo costumes, crenças, comportamentos, manifestações culturais, etc - ocasionou a transformação dos elementos originários de cada etnia, resultando no surgimento de uma identidade cultural diversa. Ao estudarmos influências específicas do sincretismo na música brasileira, distintas vertentes étnicas podem ser identificadas, cada qual contribuindo com determinado(s) elemento(s). No Brasil três principais matrizes étnicas estão representadas de maneira significativa no período colonial: as de origem européia; as de origem africana e as de origem indígena.

Segundo Silva:

> Tudo nos leva crer que a nossa cultura musical é resultante da miscigenação de três etnias diferentes: o índio (nativo), o branco (europeu) e o negro (africano). O processo de colonização do território brasileiro favoreceu a chegada dos europeus e africanos e a confluência das três culturas pode ser percebida, de modo geral, em muitos aspectos da vida cotidiana e também em algumas manifestações sonoras-musicais como, por exemplo, nas melodias modais, nas brincadeiras e canções infantis, nas festas e danças populares, na performance de alguns instrumentos musicais e na organologia (SILVA, 2004).

A discussão sobre influências e contribuições específicas em música entre as etnias é objeto de controvérsias musicológicas, porém supõe-se que a convivência de elementos musicais de diferentes etnias na colonização do Brasil tenha possibilitado o surgimento de uma nova cultura musical resultante desse amálgama de influências. A esse respeito, Veiga afirma "... assim como a religião, através da amalgamação com crenças dos nativos ou trazidos da África, a música européia também se tornou abrasileirada. A amalgamação musical incluiu a transferência de instrumentos entre os grupos lingüisticamente distintos" (VEIGA, 1982, p. 12). A identificação realizada por Veiga da transmutação da música européia no Brasil é um elemento importante na compreensão desse processo. Esse processo explicaria em parte a diversidade de influências presentes na música brasileira, refletindo-se na estrutura musical através da utilização de ritmos, melodias, harmonias e instrumentos característicos das obras aqui compostas.

Note-se também que os índios, habitantes nativos, constituído por tribos de culturas, línguas, hábitos e costumes distintos não formavam uma identidade única e indivisível como povo ou nação. Nesse sentido é possível supor que

Miolo_Musica.indd 160 3/8/2009 10:09:34

trocas culturais entre esses grupos já haviam sido realizadas antes do século XVI através de um sincretismo do qual ainda não possuímos dados e pesquisas abrangentes. Conforme Veiga (*ibid.*) "... a população indígena encontrada pelos portugueses já se constituía de um compósito de elementos diversos: raciais, lingüísticos, culturais e possivelmente musicais". Da mesma forma que desconsideramos a existência de uma cultura indígena diversificada anterior à colonização portuguesa, com a cultura negra também podemos ocorrer em equívocos através da simplificação histórica sobre a diversidade de origens e mistura de culturas na nação africana. A etnia de origem negra pertencia a grupos culturais diversos (principalmente da África ocidental), não sendo homogênea nas suas origens.

Outro importante elemento a refletir a diversidade e sincretismo cultural no Brasil, com reflexos em vários campos (culturais, artísticos, comportamentais etc), foi a vinda de imigrantes de diversas origens (alemães, italianos, suíços, ingleses, japoneses, árabes, poloneses etc) nos fins do século XIX e início do século XX. Diferentemente dos séculos anteriores, onde o objetivo principal era explorar a terra sem necessariamente estabelecer vínculos esta leva de imigrantes do final do século XIX tinha como objetivo principal a construção de uma "vida nova" em um novo país, através da transferência e fixação de famílias em solo brasileiro. Esses imigrantes de vários grupos e culturas, ao radicarem-se no Brasil, introduziram novos hábitos e costumes que foram acrescentados ao cotidiano e cultura da sociedade brasileira, com reflexos na música. Muitos imigrantes tinham como hábito o cultivo da música — como compositores, instrumentistas, cantores, professores etc. — e terminaram assimilando elementos culturais tipicamente brasileiros através do contato e influência com a população nativa. Nos meados do século XX, embora em menor escala do que no final do século XIX e início do século XX, este fluxo migratório continuado — principalmente de refugiados das Grandes Guerras Mundiais — continuou chegando ao Brasil, influenciando e sendo influenciado pelas culturas aqui existentes. Um desses imigrantes foi o compositor suíço Ernst Widmer (1927-1990) que em 1956 imigra para o Brasil a convite de Koellreutter para lecionar nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia.

II. Sincretismo: um estudo de caso

Compositor, pianista, regente, pedagogo e musicólogo de destaque no cenário nacional da segunda metade do século XX, Ernst Widmer desenvolveu a maior parte de sua obra composicional no Brasil. Premiado em concursos nacionais e internacionais de composição Widmer desenvolveu

Miolo_Musica.indd 161 3/8/2009 10:09:34

uma extensa obra musical - mais de 170 composições - onde identificamos a utilização sincrética de materiais musicais de origens diversas, como do folclore nordestino e brasileiro, da música afro-baiana, da música indígena, da música de vanguarda européia e norte-americana bem como na emprego de melodias folclóricas de diferentes países (Rússia, Espanha, Bulgária, China, Japão, Bolívia, Peru, Venezuela, etc).

Nascido em 1927, na cidade suíça de Aarau, Widmer obteve sólida formação musical. A família Widmer procurava incentivar desde cedo em seus filhos o interesse pelas artes, particularmente pela música. Aos sete anos de idade, Widmer recebe as primeiras lições de piano; aos quatorze anos de idade decide seguir a carreira musical. Em 1947, então com vinte anos de idade, Widmer ingressa no Conservatório de Música de Zurique, formando-se em composição, piano e educação musical (1950). De 1950 a 1956 trabalha em diversos campos musicais em Aarau: regente e professor de coro, aulas particulares de piano e composição. Em 1956, a convite de Koellreuter[53], imigra para o Brasil para lecionar teoria da música e regência nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Em 1962, com a saída de Koellreutter do cargo de diretor dos Seminários, Widmer passa a ministrar aulas de composição e contraponto, formando e influenciando diversas gerações de compositores.[54] Em 1962 casa-se com Adriana Bispo (soprano do madrigal da UFBA) e, em 1965, naturaliza-se brasileiro. Em 1966 funda o "Grupo de Compositores da Bahia", organizando a partir desse momento, festivais de música contemporânea com o intuito de divulgar a música de vanguarda brasileira e o trabalho de novos compositores, ocupando um lugar de destaque no cenário musical nacional.

Na mudança da Suíça para Salvador, Widmer passa a assimilar elementos culturais brasileiros. Esta assimilação passa a refletir-se na sua música através da utilização de elementos caracteristicamente brasileiros: ritmos, melodias, instrumentação, harmonização e temáticas. Esse conjunto de características de diferentes culturas presentes na música do compositor fez com que musicólogos descrevessem o estilo de Widmer como eclético. Gerard Béhague descreve o compositor como "... uma gradual convergência de intuição e intelecto, ingenuidade e sofisticação, originalidade e tradicionalismo. Este conjunto de atitudes resultou no que no que ele [Widmer] chamou de fases progressivas e regressivas,

[53] Hans Joachim Koellreuter (1915) Flautista, compositor, professor, musicólogo. Exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo. Criador do movimento Música Viva em 1939. Fundou em 1954 os Seminários Livres de Música na Universidade Federal da Bahia, onde também foi diretor até 1962. Foi responsável pela formação de vários compositores, músicos e intérpretes. Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, 3ªed., s.v. "Koellreuter".

[54] Como Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Lindenbergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Nicolau Krokon, Agnaldo Ribeiro, Ilza Nogueira, Lucemar Ferreira, Ruy Brasileiro Borges entre outros.

Miolo_Musica.indd 162 3/8/2009 10:09:35

freqüentemente em coexistência" (BEHÁGUE, 1979, p. 350).[55] José Maria Neves afirma que "… Widmer, como seus alunos, assumirá posição de ecletismo consciente e intencional dentro da politécnica que enriquece seu universo sonoro".(NEVES, 1981, p. 170) Esse ecletismo reflete-se na influência sincrética de elementos em música, onde são combinadas técnicas composicionais européias, instrumentos e ritmos afro-baianos e materiais musicais associados ao folclore nordestino ou de influências indígenas.

> A respeito das características ecléticas em sua música o compositor afirma:
> Em nossa época os planos, por mais heterogêneos que sejam, se sobrepõem: o regional, continental, universal.Para encontrarmos a nossa identidade precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Não basta tirar antolhos, é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios[...]. Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertençam ao passado. O movimento do Grupo permitiu-me abrir os olhos quanto ao trabalho de meus colegas, especialmente ao de Walter Smetak e chegar a vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema trilema, e o temido choque de estilos ecletismo.Ecletismo como 'estilo' de uma época sincrética. São contracampos que vêm substituir contraponto e harmonia, com a diferença de que, desde o seu surgimento, assumem feições estruturais e não estruturalizantes, paradoxais e não-paradigmáticas, heterogêneas e não homogêneas. (WIDMER, 1985, p. 69)

Neste artigo observamos o reconhecimento por parte do compositor da importância da época, do meio social, cultural e geográfico na formação do indivíduo e da superposição de referências diversas (regionais, continentais e universais) em suas escolhas composicionais. Nesse sentido, a caracterização por parte do compositor da atualidade como uma época sincrética, faz com que seja possível a unificação de idéias e influências diversificadas no campo musical. Particularmente para Widmer, a importância de influências diversas reflete-se na música através da superposição ou justaposição de elementos de diferentes culturas (baianas, nordestinas, brasileiras, européias e folclóricas de diversos países) fazendo com que sua música possua a capacidade de assumir uma representação sincrética de diferentes culturas.

A origem de um estilo musical eclético em Widmer poderia ser compreendida na análise da trajetória pessoal do compositor: nascimento e formação

[55] "*.. a gradual convergence of intuition and intellect, naiveté and sophistication, originality and traditionalism. This complex of attitudes has resulted in what he has called 'progressive' and 'regressive' phases, often in coexistence*".

Miolo_Musica.indd 163 3/8/2009 10:09:35

musical européia, imigração para o Brasil, aceitação e assimilação de uma nova realidade cultural. A opção por residir em Salvador — onde a miscigenação racial e cultural se faz presente de maneira significativa — possibilita a convivência sincrética de diferentes culturas. Adicione-se a estas mudanças geográficas, culturais e sociais, que a convivência, aceitação e, principalmente, a assimilação de uma nova realidade no Brasil contribuíram na flexibilização, relativização e assimilação de conceitos e influências para o compositor. Por outro lado, essa mudança provocou uma reavaliação da cultura européia em termos amplos, estabelecendo um referencial flexível e abrangente. Note-se também que, apesar de Widmer residir no Brasil durante a maior parte de sua carreira composicional, os laços com a terra natal foram mantidos através de contatos esporádicos possibilitando com que o compositor vivenciasse as diferenças e contrastes culturais de maneira significativa. Todos estes elementos propiciaram a integração e formação de uma nova identidade para o compositor, com reflexos nas mais diversas áreas (pessoais, culturais, educacionais, musicais, etc).

Para o compositor, a busca de uma identidade composicional é realizada através da independência de posições e da superação de conceitos defasados ("tirar antolhos"). O caráter de oposição antagônica, o conflito de dualidades e o contraditório são substituídos pelo ecletismo em convivência sincrética.

Em uma entrevista concedida a Maria Carolina Ribeiro o compositor declara:

> Senti e ainda sinto-me impelido a compor pela condição humana paradoxal de perceber e viver: o cotidiano e o eterno, a rotina e o cósmico, o trivial e a poesia, a realidade e o sonho... e pela descoberta maior de não se tratar de dualidades excludentes e sim de dimensões que se interpenetram. (WIDMER, *apud* RIBEIRO, 1985, p. 163).

Para Widmer, a "resposta musical" a uma época onde se apresentam tão diversificadas opções, é realizada através do ecletismo sincrético, conjugando concepções "consagradas" no mundo musical europeu com a flexibilidade proveniente de diferentes influências. No entendimento do compositor, o sincretismo representava uma solução viável e abrangente das possibilidades musicais, contrapondo-se à ortodoxia de soluções consagradas e "modismos" musicais.

Conforme Widmer:

> O serialismo, pós-serialismo, mesmo o minimalismo são uma espécie de modismo que muitos brasileiros adotam por que vêm de fora. Enquanto nós já temos aqui, na fonte, o candomblé, o batuque do candom-

Miolo_Musica.indd 164 3/8/2009 10:09:35

blé que é uma música minimalista e que tem toda aquela pujança, toda aquela força. (WIDMER, 1987)

Nessa declaração podemos presenciar a importância do estabelecimento de referências locais para a música do compositor. Ao invés de buscar referências externas, desvinculadas de sua realidade, o compositor prefere estabelecer referências próprias de sua cultura e de seu meio social, buscando nesses elementos a diversidade para sua música.

Um papel importante nesse processo de transferência da Suíça para Salvador foi a atitude de Widmer perante a cultura alheia: ao invés de negar os novos valores culturais, passa a estudá-los e assimilá-los. Através da compreensão e aceitação da cultura do outro, o compositor estabelecia referenciais amplos para sua nova vida no Brasil, sendo um testemunho da importância do sincretismo na construção de uma nova identidade cultural.

> A distância adquirida transformou-me em profeta do relativo. Ajudou-me também a livrar-me de determinados escrúpulos. Assim, por exemplo, a pressuposição de que deve-se escrever ou evitar escrever de tal ou qual forma segundo Webern [...], e que isso ou aquilo seja necessariamente trivial ou kitsch. Penso que cada nova aquisição deve ser utilizada, e que os estilos e escolas que por princípio contradizem os seus predecessores, são ultrapassados por regras e hábitos. Sei que isso me rotulou de heterodoxo e vários colegas torcem o nariz, gritam e esperneiam, porque o sincretismo ameaça a unidade artística. (WIDMER, *apud* LIMA, 1999, p. 97).

A análise do conjunto das obras de Widmer demonstra que o interesse de unificar idéias e princípios musicais de culturas distintas está presente em diferentes fases de sua trajetória composicional. Esse desenvolvimento se processa de maneira gradativa, permitindo traçar uma linha desde as primeiras obras compostas na Suíça até obras da última fase composicional no Brasil. Ao considerarmos o conjunto das obras do compositor, podemos afirmar que, se nas obras iniciais a unificação de princípios musicais distintos se processa de maneira gradual (seja combinando elementos tonais e atonais, diferentes línguas e autores, etc) nas obras da última fase esta unificação se faz através de grandes contrastes e na mistura de vários elementos ao mesmo tempo. Entre os elementos musicais relacionados com o sincretismo na música do compositor estão a utilização de instrumentos de percussão variados de origem africana conjugados com instrumentos europeus. Em "Sertania - Sinfonia do Sertão" (*opus* 138) de 1983, uma obra para voz,

Miolo_Musica.indd 165 3/8/2009 10:09:35

violão e grande orquestra, o compositor utiliza instrumentos de percussão brasileira (como agogô, pandeiro, matraca e caxixí) em convivência com instrumentos de tradição européia; utilização de série dodecafônica justaposta a cantigas folclóricas tradicionais, elementos musicais provenientes do sertão brasileiro (oriundos das terças paralelas de cantigas folclóricas nordestinas — os "aboios") e na caracterização do tipo de cantar dos vaqueiros do sertão brasileiro.

Na obra "Axis-Oxalá" (opus 150) de 1986, o compositor propõe uma fusão musical entre suas duas pátrias, estimulando a prática do sincretismo:

> Axis-[Oxalá]
> Composição iniciada em 29/ 6, terminada em 6/ 7/ 85
> Reflete meu estado de espírito neste ano de DESEMPATE
> [29 anos de Suíça e 29 anos de Brasil]
> contém a exclamação OXALÁ- ORIXALÁ[...]
> além de uma alusão a um LÄNDER,
> música instrumental típica dos países alpinos,
> portanto, manifestações e rudimentos das minhas 2 PÁTRIAS,
> Não obstante dessa distância, abismo até, [quadratura do círculo]
> AXIS emana de um amálgama, é fusão e magma, ligando os hemisférios Norte e Sul, o astral e o austral, biosfera sincrética
> Concebido em um só bloco [como espero que seja ouvido], música girando em torno de um eixo, entre dois pólos [não-antagônicos]: campo magnético aura, viço: TEMPO PRESENTE. (WIDMER, 1986)

Na partitura da obra "Cosmofonia", *opus* 161 de 1987, o compositor oferece um depoimento sobre a importância da complementação de conceitos na obra:

> O regional e o universal não se excluem, pelo contrário:
> O universal está contido no regional, sua raiz
> O regional se projeta no universal, sua copa
> Ambos interagem complementando-se. (WIDMER, 1987)

Nesta obra presenciamos a utilização de canções folclórica brasileiras e utilização de instrumentos de percussão de diferentes origens combinados com instrumentos tradicionais europeus. [56]

[56] A instrumentação prevê: 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 1 trompete, 1 trombone, cordas e 15 instrumentos de percussão. Entre os instrumentos de percussão estão: triângulo, marimba, matraca, reco-reco e queixada, instrumentos identificados com a tradição musical brasileira.

Miolo_Musica.indd 166 3/8/2009 10:09:35

Na obra "De canto em canto II - uma possível resposta" (*opus* 169) de 1988, Widmer busca a conjunção sincrética em música de elementos culturais distintos. Nessa obra, o compositor promove a conjunção e interação entre conjuntos instrumentais de diferentes origens, combinando a música do "Afoxé Filhos de Gandhi" com a formação tradicional da orquestra sinfônica. O subtítulo empregado na obra ("uma possível resposta") refere-se a uma resposta do compositor sobre a pergunta: "Nos dias de hoje, qual a direção a ser tomada pela música clássica?" Para o compositor, a resposta era evidente: o sincretismo musical.

III. Conclusão

Cultura envolve o conjunto de crenças e manifestações de uma sociedade. Esse conjunto de manifestações permite a formação de identidades culturais de um povo, grupo ou nação. Identidade cultural possibilita a diferenciação entre grupos, sendo transformada ao longo do tempo através de sua interação com o meio social, geográfico e histórico. O sincretismo conduz à formação de novas identidades culturais. Nesse processo, elementos podem ser assimilados ou transformados, construindo identidades diversificadas. No Brasil, a conjunção de diferentes etnias resultou em um rico e complexo mosaico cultural. Imigrantes influenciaram e assimilaram diferentes características da cultura brasileira, propiciando um sincretismo cultural com reflexos nas manifestações artísticas. Na música brasileira, essa conjunção sincrética manifestou-se na integração de instrumentos, ritmos, melodias e harmonias, permitindo a formação de novas identidades culturais.

Referências Bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. 1979. *Music in Latin America: an introduction.* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979.

INSTITUTO DE ESTUDOS DA CULTURA MUSICAL DO MUNDO DA LÍNGUA PORTUGUESA (ISPMS), 1973. Sincretismo, Interdisciplinaridade e Polivalência. Disponível em <http://ismps.de/IsmpsRelato73.htm>. (Acesso em 5 de outubro de 2004).

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador, FAZCULTURA/COPENE, 1999.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981.

RIBEIRO, Maria Carolina Schindler Murta. *A improvisação do intérprete face à grafia contemporânea de Ernst Widmer*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1985.

Miolo_Musica.indd 167 3/8/2009 10:09:35

SILVA, Vladimir. *Os modos na música nordestina*. Disponível em <http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl>. (Acesso em 12 de outubro de 2004).
VEIGA, Manoel. *Marcos Aculturativos na Etnomusicologia Brasileira*. *In* ART: revista da escola de música e artes cênicas da UFBA, Salvador, 1982. n. 06, pp. 09-50.
WIDMER, Ernst. *Travos e Favos*. *In* ART: revista da escola de música e artes cênicas da UFBA, , Salvador, 1985, n. 13 pp. 63-72.
_____. "Em busca de incertezas". Entrevista concedida a Marcos Gusmão. (Teatro Castro Alves, Salvador, 26 de maio de 1987) *In* Programa do Concerto da OSBA em comemoração ao sexagenário de Ernst Widmer.
_____. Axis-Oxalá. Partitura. Salvador: manuscrito, 1986.
_____. Cosmofonia. Partitura. Salvador: manuscrito: 1987.

LEONARDO LOUREIRO WINTER é professor de flauta transversal, de música de câmara e do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como solista atuou junto às Orquestras de Câmara do Teatro São Pedro (OCTSP), da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos), da Orquestra de Câmara Sesi-Fundarte e Orquestra de Câmara de Blumenau bem como com as Orquestras Sinfônicas de Porto Alegre (OSPA), da Universidade Federal da Bahia (OSUFBA) e Orquestra Barroco na Bahia. Como camerista tem atuado em recitais em diferentes formações e na estréia de novas obras. Integrante da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre desde 1990, têm atuado como músico convidado de diversas orquestras. Doutor em Execução Musical tem publicado artigos em revistas especializadas enfocando o repertório brasileiro para flauta, performance, musicologia e análise musical.

Miolo_Musica.indd 168 3/8/2009 10:09:35

Márcia de Oliveira Goulart (UNESP) — *Histórico dos eventos científicos brasileiros na área de música no século XX*

Resumo

Quando nos reportamos ao século XX, identificamos claramente etapas pela qual atravessou a história dos eventos científicos na área de música realizados no Brasil. A primeira metade do século chama a atenção pela quase inexistência de tais eventos. Já da década de 1960 a meados da década de 1980, a atenção volta-se para a investigação da música popular, porém os trabalhos apresentados têm um caráter reivindicatório e de luta de classe, e não científico. Eventos de caráter estritamente científico, ou seja, preocupados com a divulgação de resultados de pesquisas e discussão de temas relevantes para o desenvolvimento da área, apenas surgirão no final da década de 1970 e dentro das universidades, poucos anos antes da implantação de programas de pós-graduação em música no Brasil. Com a maior sedimentação desses programas, que levou à fundação da ANPPOM em 1988, a quantidade e a qualidade dos eventos aumentou consideravelmente, de modo que na última década do século XX alguns deles especializaram-se em determinadas subáreas da música, dedicando temas exclusivamente relacionados a cada uma delas.

***Palavras-chave*:** *Brasil; musicologia; eventos científicos*

Miolo_Musica.indd 169 3/8/2009 10:09:35

Introdução

Nos anos de 2001 e 2002 desenvolvemos uma pesquisa de iniciação científica fomentada pela FAPESP que tinha como objetivo principal mapear os eventos científicos da área de música realizados no Brasil (GOULART, 2001-2002). A presente comunicação tem o intuito de divulgar os resultados daquela pesquisa, através da apresentação de um histórico dos eventos científicos brasileiros na área de música. O material utilizado para a elaboração do histórico reúne os relatórios científicos da iniciação científica apresentados à FAPESP, que contém a listagem dos trabalhos apresentados em eventos e publicados em anais, a listagem dos eventos, os patrocinadores e organizadores, as datas e locais de realização, bem como os objetivos e temática de cada um. O instrumento de coleta de dados utilizado nesta pesquisa baseia-se no levantamento bibliográfico. Utilizando-se da listagem dos eventos científico-musicais realizados no Brasil, organizou-se seu histórico em três fases, que serão apresentadas a seguir.

Primeira fase: surgimento dos eventos científicos na área de música no Brasil

A primeira fase da história dos eventos chama a atenção pela quase inexistência de iniciativas desse tipo. Cita-se o *Congresso Musical*, organizado por Tristão Mariano da Costa e Elias Álvares Lobo em 1875, e o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*, organizado por Mário de Andrade em 1937.

O *Congresso Musical* de 1875 foi realizado em dois dias. No primeiro, foram formadas duas comissões: uma para analisar o projeto de estatutos apresentado por Elias Lobo para a formação da Associação dos Músicos da Província de São Paulo e uma segunda para apresentar um parecer sobre os métodos de ensino apresentados. No segundo dia, os estatutos foram discutidos e aprovados, mas tais propostas acabaram não vingando e em pouco tempo foram esquecidas. Vale mencionar que esse evento, pioneiro na área de música, foi um encontro de classe para a deliberação de assuntos profissionais e não um evento destinado a discutir questões relacionadas à música enquanto ciência, que é o alvo principal da presente pesquisa.

Sessenta e dois anos depois da realização desse evento, ocorreu o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*. Este evento de 1937 foi um fato isolado, cronologicamente, em função da grande distância deste para outros eventos do mesmo porte organizados por instituições brasileiras, e ideologicamente por conta do desejo de Mário de Andrade de *unidade nacional* que estava por trás de sua concepção.

Miolo_Musica.indd 170 3/8/2009 10:09:35

Realizado no Teatro Municipal de São Paulo de 7 a 13 de julho, o *I Congresso da Língua Nacional Cantada* tinha por objetivo central estabelecer e fixar normas de como se deveria cantar na língua do país. Durante o evento, foi aprovado o projeto que elegia a pronúncia carioca como a mais adequada para ser usada nas artes. Participaram do congresso desde estudiosos da língua portuguesa até políticos atuantes na época.

Segunda fase: música popular e folclórica em debate

A partir da década de 1960 surgiram no Brasil uma série de eventos ligados à música popular. O *I Congresso Nacional do Samba*, realizado em 1962 no Rio de Janeiro, é um exemplo. Quem o promoveu foi o Conselho Nacional de Folclore, através da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sob os auspícios do Ministério da Educação e Cultura. Os participantes eram folcloristas, compositores, diretores de escolas de samba e membros da Organização de Músicos do Brasil (OMB), que se reuniram com o intuito de discutir as características do samba como música e coreografia, para assim garantir sua preservação. A grande preocupação dos participantes desse evento era defender o samba das influências musicais estrangeiras, o que denota uma preocupação de caráter mais ideológico que científico.

Nas décadas de 1960 e 1970 ocorreram outros eventos que tinham o samba como objeto: os *Simpósios do Samba* (1966, 1967, 1969, 1975 e 1979). Este interesse em discutir esse gênero musical para preservar suas características não está alheio à ideologia política no qual o país estava inserido. Com a crescente comercialização de música estrangeira, principalmente vinda dos EUA na década de 1950, as pessoas envolvidas com a produção do samba começaram a perceber que a música importada estava influenciando a produção musical brasileira e que conseqüentemente o samba perderia espaço assim como características básicas de sua estrutura, o que acabou acontecendo a partir de 1958 com o surgimento da bossa-nova.

Demonstrando a mesma preocupação com as influências da música estrangeira, o jornalista paranaense Aramis Millarch incentivou a realização, a partir de 1975, de uma série de eventos sobre música popular sob o nome de *Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*. O primeiro, realizado em Curitiba, deu seqüência a outros realizados sem periodicidade regular, entre os anos de 1976 a 1986. Esses eventos, que contavam com a participação de críticos, jornalistas e colecionadores de LPs, eram voltados principalmente para a discussão de problemas relacionados à difusão dos valores da música popular brasileira.

Um evento que ocorreu no Brasil antes dos já citados e que não está diretamente atrelado à ideologia política do Estado foi realizado em 1954 em São Paulo sob o nome de *VII Internacional Folk Music Council*. Este evento foi

Miolo_Musica.indd 171 3/8/2009 10:09:35

trazido ao Brasil graças a Renato Almeida, representante brasileiro junto ao que é hoje o *International Council for Traditional Music*, então sediado em Londres. Diferentemente dos eventos sobre música popular que ocorreram no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, este demonstrava ser realmente um evento de caráter científico, pois houve uma chamada de trabalhos que resultou em dezoito comunicações tendo como temática a definição dos conceitos de música popular e música folclórica. Entre os participantes do evento estavam compositores, musicólogos, folcloristas, etnólogos, além de pesquisadores que posteriormente seriam denominados etnomusicólogos. Contudo, os trabalhos apresentados no VII IFMC de uma maneira geral abordavam temas muito amplos e que não eram aprofundados nas comunicações. Aliás, só na década de 1980, após a implantação de programas de pós-graduação no Brasil, é que os pesquisadores da música passaram a apresentar trabalhos em eventos científicos com temas bem delimitados, produzindo trabalhos mais consistentes e especializados.[57]

Terceira fase: a participação da universidade nos eventos científicos brasileiros na área de música

Em 1977 foi realizado, em São Bernardo do Campo, o *I Simpósio Internacional de Compositores*, o primeiro evento científico na área de música promovido por uma universidade brasileira, no caso a Universidade Estadual Paulista (UNESP), que também realizou sua segunda edição no ano seguinte. Os primeiros eventos promovidos por universidades brasileiras foram pontuais ou até tentaram ser realizados com certa periodicidade, mas acabaram por se extinguir. É o caso, por exemplo, dos *Encontros Nacionais de Pesquisa em Música* promovidos pela Escola de Música da UFMG. O primeiro, realizado em 1984, deu seqüência a apenas outros dois, realizados em 1985 e 1987.

Um fator relevante para a história dos eventos científicos na área de música no Brasil foi a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia, em 1981. A partir de então, juntamente com o ISMPS e.V, a SBM promoveu alguns eventos voltados à musicologia histórica: *Congressos Brasileiros de Musicologia* (1987 e 1992), *Simpósios Internacionais "Música Sacra e Cultura Brasileira"* (1981 e 1992) e *Colóquio Internacional de Antropologia Simbólica da Música* (1998). Nenhum desses eventos está ligado a universidades, mas também nenhum deles conseguiu se sustentar, pois a SBM, desde a década de 1990, vem atuando muito pouco no cenário musical brasileiro, não tendo realizado eventos com o mesmo porte dos anteriores.

[57] O primeiro programa de pós-graduação em música foi implantado no Brasil em 1980 pela UFRJ.

Miolo_Musica.indd 172 3/8/2009 10:09:35

Outra instituição que promoveu eventos científicos na área de música na década de 1990 foi a *Associação Brasileira de Organistas*. Desde 1991 vem realizando encontros anuais de organistas em diferentes cidades do Brasil e da América do Sul. Apesar destes encontros não estarem diretamente vinculados a universidades, alguns de seus organizadores por vezes são docentes de nível universitário, que através da instituição em que lecionam conseguem apoio e patrocínio de órgãos de fomento à pesquisa.[58]

Afora os eventos promovidos pela Sociedade Brasileira de Musicologia e pela Associação Brasileira de Organistas, todos os outros realizados nas décadas de 1980 e 1990 foram promovidos por universidades ou estão fortemente ligados a elas, seja no momento de sediar um evento, seja na comissão organizadora ou nas procedências dos participantes, a maioria professores e discentes de nível superior. A Sociedade Brasileira de Computação realiza anualmente e desde 1994 os *Simpósios de Computação e Música*. A relação mais imediata deste evento com a universidade é o fato de, a cada ano, uma universidade sediar e participar da organização do evento.

Na subárea de educação musical há os *Simpósios Paranaenses de Educação Musical*, realizados anualmente desde 1992 por iniciativa da Universidade Estadual de Londrina. Mas os eventos de maior projeção dentro desta subárea sem dúvida são os *Encontros Anuais da ABEM* (Associação Brasileira de Educação Musical) que também ocorrem desde 1992 e são sediados a cada ano por uma universidade brasileira. Provavelmente a relação da ABEM com a universidade brasileira é mais clara do que em outras subáreas da música graças ao compromisso com a educação que as une.

Um marco importante na promoção de eventos científicos na área de música no Brasil foi a fundação da ANPPOM, após a realização do *Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil* (SINAPEM) em 1987. A partir do ano seguinte, deu-se início aos encontros anuais promovidos por essa recém fundada entidade, gerando, assim, o primeiro evento periódico na área de música no Brasil.[59] Após sua fundação, outras instituições começaram a promover eventos desse tipo. Cita-se aqui os *Simpósios Latino-Americanos de Musicologia*, eventos anuais que tiveram início em 1997 e que ocorriam em Curitiba, mas que se extinguiram depois de sua última edição, em 2001; os *Encontros de Musicologia Histórica* do Centro Cultural Pró-Música

[58] É interessante notar que os organistas são os únicos instrumentistas, no Brasil, a promoverem eventos voltados à discussão de temas de interesse à classe, pois os encontros que reúnem outros instrumentistas consistem em apresentações musicais e quando muito na realização de algumas palestras, havendo, assim, uma preocupação com o fazer ciência entre os organistas que ainda não foi buscada pelos outros instrumentistas.

[59] Os Encontros Nacionais da ANPPOM, que em 2003 alteraram seu status para Congresso, contemplam todas as subáreas da música.

Miolo_Musica.indd 173 3/8/2009 10:09:35

de Juiz de Fora, realizados desde 1994 com periodicidade bienal;[60] o *Fórum do Centro de Linguagem Musical*, promovidos pela PUC/São desde 1997. Por outro lado, há também eventos na década de 1990 que foram pontuais ou que tentaram mas não conseguiram manter uma periodicidade, como é o caso dos *Encontros de Música Eletroacústica*, realizados em 1994 e 1997.

Em 2000 ocorreram eventos que contemplavam subáreas da música mais recentes. Foram realizados o *I Encontro Internacional de Etnomusicologia* e o *I Simpósio de Pesquisa em Performance Musical* por iniciativa da Escola de Música da UFMG. Pela primeira vez, a área de música realizou eventos específicos nestas subáreas. Também foi realizado em Niterói o *I Encontro de Estudos da Palavra Cantada*, que contemplou, entre outras coisas, as relações da voz cantada com o texto.

Apesar da realização de eventos importantes na década de 1990 que não estavam vinculados diretamente a universidades, observamos que o papel desta na realização de eventos científicos e conseqüentemente na divulgação da pesquisa na área de música foi de singular importância para o desenvolvimento da pesquisa científica desde a década de 1980 até a década de 1990, que assistiu a um crescimento quantitativo e qualitativo da produção científica nesta área, graças ao apoio dado pelas universidades. Aliás, as universidades públicas são centros de promoção e incentivo à pesquisa científica por excelência, necessitando de espaço para divulgar os resultados de tais pesquisas, sendo os eventos científicos uma das principais vias para a divulgação e promoção de intercâmbio entre pesquisadores.

Considerações finais

A primeira e a segunda fase da história dos eventos científicos brasileiros da área de música serviram de preparação para a fase seguinte, quando tais eventos se consolidaram no país. Um conjunto de fatores contribuiu para que essa consolidação acontecesse somente nas últimas décadas do século XX: implantação do primeiro programa de pós-graduação em música no Brasil em 1980, fundação da primeira associação científica (Sociedade Brasileira de Musicologia) em 1981, realização do primeiro evento a tentar reunir pós-graduandos e pesquisadores da área (SINAPEM) em 1987, a criação da ANPPOM em 1988. Tudo isso teve significativa repercussão na área da música, inclusive no que diz respeito a eventos científicos enquanto veículos de divulgação e intercâmbio de pesquisas. E, como

[60] Tanto os Simpósios Latino-Americanos de Musicologia quanto os Encontros de Musicologia Histórica não foram ou são promovidos por instituições ligadas a universidades, mas podem ser relacionados a elas de forma indireta, pois a grande maioria de seus participantes e organizadores são professores de instituições de ensino superior e discentes de programas de pós-graduação do país.

Miolo_Musica.indd 174 3/8/2009 10:09:35

mencionou Ilza Nogueira nos anais do *X Encontro Nacional da ANPPOM*: "[...] pode-se considerar também que sua estrutura organizacional no país [da área de música], delineada pelo 'Seminário de Avaliação da Área de Música' realizado no CNPq em junho do ano passado [1996], já acompanha o desenvolvimento científico mais atual da música internacionalmente [...]" (NOGUEIRA,1997:11), — o que deixa implícito a dimensão do desenvolvimento qualitativo e quantitativo dos eventos científicos da área nas duas últimas décadas do século XX.

Referências Bibliográficas

GOULART, Márcia Oliveira. *Encontros científicos brasileiros na área de música no século XX.* Relatórios de iniciação científica apresentados à FAPESP. São Paulo, 2001-2002.

NOGUEIRA, Ilza. Relatório da representante da área de música junto ao CNPq. *In* Encontro Anual da ANPPOM, 10, 1997, Goiânia. *Anais*... Goiânia: UFG, 1997. pp. 10-12.

MÁRCIA DE OLIVEIRA GOULART é Mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. Graduou-se em música - instrumento (piano) pela mesma instituição em 2002. Atuou como pianista interpretando obras do repertório contemporâneo de 1999 a 2007. Exerceu a atividade docente na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) no período de fev.2006 a fev.2008. Produziu e coordenou o I Concurso Amazonense de Piano "Maria Izabel Desterro e Silva" em 2008, junto à Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Amazonas. Atualmente, é aluna regular do curso de especialização em antropologia da UFAM e professora da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

Miolo_Musica.indd 175 3/8/2009 10:09:35

APÊNDICE A:
Relação dos eventos científicos na área de música no Brasil - século XX

1875: Congresso Musical – São Paulo
1937: I Congresso da Língua Nacional Cantada - São Paulo
1954: VII International Folk Music Council – São Paulo
1962: Congresso Nacional do Samba – Rio de Janeiro
1965 a 1968: Encontros Nacionais de Música Sacra da CNBB - itinerantes
1966, 1967, 1969, 1975 e 1979: Simpósios do Samba - itinerantes
1975, 1976, 1982 e 1986: Encontros de Pesquisadores da MPB- itinerantes
1977 e 1978: Simpósios Internacionais de Compositores
1980: I Encontro Nacional de Músicos – Rio de Janeiro
1980: Simpósio de Matemática e Música - Campinas
1981 e 1992: Simpósios Internacionais "Música Sacra e Cultura Brasileira"
1987 e 1992: Congressos Brasileiros de Musicologia
1984: Encontro Nacional do Chorinho - Florianópolis
1984, 1985 e 1987: Encontro Nacional de Pesquisa em Música - itinerantes
1987: SINAPEM – João Pessoa
1988 a 2000: Encontros Nacionais da ANPPOM - itinerantes
1991 a 2000: Encontros Nacionais de Organistas - itinerantes
1992 a 2000: Encontros Anuais da ABEM - itinerantes
1994 a 2000: Simpósios Brasileiros de Computação e Música - itinerantes
1994 e 1997: Encontros de Música Eletroacústica - Brasília
1994, 1996, 1998 e 2000: Encontros de Musicologia Histórica – Juiz de Fora
1995: Ciclo de Debates Encontros/Desencontros – Rio de Janeiro
1997 a 2000: Fóruns do Centro de Linguagem Musical da PUC – São Paulo
1997: Encontro Nacional de Compositores – Goiânia
1997 a 2000: Simpósios Latino-Americanos de Musicologia - Curitiba
1998: Colóquio Internacional de Antropologia Simbólica da Música – Ubatuba/Joanópolis
2000: Encontro de Estudos da Palavra Cantada - Niterói
2000: Encontro Internacional de Etnomusicologia – Belo Horizonte
2000: I Seminário de Pesquisa em Performance Musical – Belo Horizonte

Miolo_Musica.indd 176 3/8/2009 10:09:35

Rodolfo Coelho de Souza (USP/Ribeirão Preto) — *A concepção progressista das canções em língua estrangeira de Nepomuceno*[61]

Resumo

A partir de uma conjectura sobre os motivos que teriam levado Alberto Nepomuceno a se interessar por traduzir o tratado de Harmonia de Arnold Schoenberg, esta pesquisa procurou revelar aspectos progressistas pouco comentados da música de Nepomuceno que é lembrado nos livros de história quase sempre apenas como precursor do nacionalismo musical brasileiro. A análise de obras de Nepomuceno anteriores à publicação do tratado revela que sua música já utilizou na década final do século XIX elementos característicos de um estilo harmônico progressista, como acordes aumentados, harmonias errantes, tonalidade suspensa, escala de tons inteiros e acordes complexos de nona, elementos que, segundo o tratado de Schoenberg, levariam mais adiante à dissolução da tonalidade. O reconhecimento de que no tratado de Schoenberg havia a descrição teórica dos materiais que utilizara pioneiramente entre os compositores brasileiros teria causado a empatia de Nepomuceno com o texto de Schoenberg, suscitando seu projeto de tradução. Esses dados permitem uma reavaliação do contexto em que surgiu o modernismo musical brasileiro, demonstrando que já havia no Rio de Janeiro, no início da década de vinte, uma disseminação de conhecimentos avançados que teriam facilitado a participação da música na eclosão do movimento modernista de 22.

[61] O texto completo desta comunicação foi publicado na revista Em Pauta e pode ser encontrado buscando-se a seguinte referência: COELHO de SOUZA, Rodolfo. "Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg". **Revista Em Pauta** v. 17, p. 63-81. Porto Alegre, Editora da UFRGS. 2006.

Miolo_Musica.indd 177 3/8/2009 10:09:35

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA) — *Ópera no norte do Brasil no fim do século XIX*

Resumo

A atividade lírica do norte do Brasil durante o século XIX proporcionou o surgimento de autores operísticos como José Cândido da Gama Malcher (1853-1921). Suas óperas associam a tradição italiana do fim do século XIX com influências de Wagner e música sinfônica, resultando em um ecletismo típico do ambiente cultural das capitais da Amazônia àqueles dias.

***Palavras-chave*:** *Ópera; Amazônia; século XIX; Gama Malcher; Bug Jargal*

Miolo_Musica.indd 178 3/8/2009 10:09:35

No último quartel do século XIX, Pará e Amazonas auferiram grandes receitas com o Ciclo da Borracha. Isso possibilitou enorme desenvolvimento urbano, incluindo incremento arquitetônico das capitais de ambos os estados e efetivo avanço social a partir de planejamento educacional e cultural que seus governos empreenderam. Os recursos financeiros multiplicavam-se anualmente de maneira impressionante e uma política de ocupação territorial foi tentada nas pouco habitadas terras amazônicas, causando grande migração, especialmente do Nordeste brasileiro assolado pela seca.

Entretanto, a vida cultural da Amazônia já possuía marcas significativas desde muito antes, quando até mesmo espetáculos líricos puderam ser apreciados durante o século XVIII (ARAGÃO E LIMA, 1794, p. 2). Mas a vida cultural brasileira sofreu grande lapso no Período Regencial e a atividade operística só foi retomada a partir de 1844, no Rio de Janeiro. A partir disso surgiram notas diversas sobre a passagem de cantores por diferentes unidades do país, inclusive Belém, para recitais, concertos e apresentações de obras líricas em diferentes dimensões e formatos (PÁSCOA, 2006). Grande parte desses artistas convergia para a capital brasileira e especialmente para Buenos Aires.

O jovem imperador Pedro II, desejoso de engajar o Brasil em diálogo político e diplomático com as primeiras nações do mundo ocidental, e pensando em fazê-lo numa posição vantajosa, iniciou política de formação da identidade nacional. Um dos aspectos abordados foi o apoio ao lírico, com a promoção da ópera em língua portuguesa, atividade desenvolvida pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

De maneira similar, as províncias mais prósperas também fomentaram a atividade teatral, fosse pela abertura de um teatro público, fosse pelo custeio de temporadas artísticas, que amadureceriam para o modelo de estações operísticas anuais com assinaturas.

A *intelligentsia* brasileira acreditava que medidas como esta poriam o Brasil em posição elevada no cenário externo. O eminente botânico Barbosa Rodrigues, diretor do Museu Botânico de Manaus, proferiu epigramática reflexão, certamente partilhada com outros como ele: «A força moral de uma nação não se determina só pelo número de seus soldados ou de seus vasos de guerra, pelo incremento de seu comercio e de sua indústria, mas principalmente pelo gráo a que teem atingido as sciencias, as lettras e as artes» (BARBOSA RODRIGUES, 1892, p. V)

Com este ânimo o Teatro da Paz foi erigido em Belém e inaugurado em fevereiro de 1878, impelido por grande demanda pública por espetáculos de diversos gêneros, inclusive ópera, cujas companhias artísticas em circulação pelo Brasil, não podiam trabalhar sem condições estruturais adequadas.

Miolo_Musica.indd 179 3/8/2009 10:09:35

A primeira temporada lírica do novo teatro belenense aconteceu somente em 1880, mas repetiu-se quase anualmente a partir de então, ocupando o palco do Teatro da Paz sempre durante o segundo semestre, ficando as companhias dramáticas com a primeira parte do ano.

Após breve lapso para reparos, que envolveu o triênio de 1887 a 1889, o teatro reabriu com aquela que seria a primeira temporada lírica do período republicano brasileiro, trazendo consigo algumas novidades. Isto incluía duas correntes estéticas majoritárias na composição repertorial, sendo a primeira constituída de obras desconhecidas do *bel canto* e *grand opera* e a segunda com obras do nascente *verismo* ou de tendências transicionais, o que acarretava um ar de ecletismo ao programa.

Companhias líricas trabalharam continuamente no Teatro da Paz até 1907, com pequenos lapsos nos períodos de 1897-99 e 1903-4, assim como no Teatro Amazonas em Manaus, a partir de 1896, e antes disso no seu antecessor, o Éden-Teatro, a partir de 1890. Estas companhias tinham quase sempre alguns cantores de fama e notoriedade, como forma de atrair o público, aos quais se misturavam jovens talentos em ascensão na carreira. Com isso os empresários apoiavam-se sobretudo nas subvenções que os cofres públicos lhe conferiam

Assim, Belém e Manaus assistiram a proeminentes artistas como os cantores Adele Bianchi Montaldo, Franco Cardinali, Francesco Bonini, Gino Martinez Patti, Tina Poli Randaccio, Carlo Bulterini, ou o regente Giorgio Polacco, dentre vários outros célebres nomes daqueles dias. Aos jovens artistas cabia a missão de sustentar a temporada com grande número de títulos e elevada conta de reprises. Suas vozes frescas e pujantes precisavam estar associadas a uma boa imagem para conquistar as simpatias do público. Os novatos na profissão, engajados nos teatros italianos de porte médio precisavam seguir as rotas como a que percorria a América do Sul, para alcançar gradativamente os teatros mais importantes de ambos os lados do Atlântico, ao mesmo tempo em que sua interpretação se tornava mais fluente e passava a ser moldada pelo contato com empresários e públicos.

As temporadas do Norte do Brasil se compunham de uma dúzia ou até no máximo vinte títulos operísticos dispostos em não menos que um par de meses, mas também não ultrapassando mais que o dobro disso.

Cada temporada atendia a um equilíbrio estético. Durante o século XIX, cerca de metade dos títulos era da produção de Verdi, ficando o restante distribuído entre obras de compositores do *bel canto*, como Donizetti, Bellini e Rossini e alguns contemporâneos de Verdi, como Petrella e Marchetti, geralmente representados pelo mesmo trabalho.

A partir de 1900, Puccini tomou posição preferencial na constituição das temporadas de Manaus e Belém. Ao lado dele surgiram também os nomes de Mascagni, Leoncavallo e Giordano, também limitados a suas obras mestras.

Miolo_Musica.indd 180 3/8/2009 10:09:35

Mas ainda houve tempo para duas temporadas em língua francesa, com artistas cujo idioma original era o francês a desempenhar óperas escritas originalmente nesta língua, fosse de autores franceses ou mesmo italianos, como o caso de *La favorite* de Donizetti, ou realizando traduções de obras renomadas cujo original era em italiano, como aconteceu com *La bohème* e *Il Guarany*, revertendo o hábito comum de condicionar toda a produção extra-italiana aos padrões da península. O *capolavoro* de Puccini é até mais fácil de explicar, pois foi um sucesso estrondoso de repercussão mundial. Mas com a obra de Gomes, ainda muito apreciada pelo público brasileiro, especialmente no Norte, onde o compositor falecera em 1896, o intento causou enorme impacto.

Desde a primeira temporada oficial do Teatro da Paz que *Il Guarany* tomou parte do cartelão, sendo repetida em muitas ocasiões subseqüentes. A sua presença e aceitação estimularam não só a produção como a montagem de obras outras de autores nacionais, especialmente locais.

Logo em 1881 foi encenada *Idália* de Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), sob a expectativa de vinte anos de espera. Mas quando o empresário era o compositor as coisas podiam ser mais fáceis. Foi o caso de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), filho de um bem conhecido médico que governou o Pará em três oportunidades, durante as décadas de 1870 a 1880. Inicialmente, Gama Malcher foi estudar Engenharia na Universidade de Lehigh, na Pensilvânia. Entretanto ele deixou os Estados Unidos em 1877 para estudar música em Milão, retornando a Belém quatro anos mais tarde. Em 1881 ele já dava concertos ao piano, em associações particulares paraenses, mas sua presença na cidade certamente se deveu à busca pelo contrato para empresariar a estação lírica do ano seguinte no Teatro da Paz, o que de fato viria a acontecer. Ele deve ter obtido tal privilégio não somente pela ascendente posição paterna, mas pela promessa em trazer Carlos Gomes para a estréia local de *Salvator Rosa*, com uma orquestra italiana.

A passagem de Gomes por Belém em 1882 foi um caso à parte. Foi quase impossível para o autor de *Il Guarany* dirigir sua estréia local por causa do assédio de inúmeros grupos de admiradores, fossem músicos, políticos, estudantes, associações laborais, clubes sociais e artísticos, dentre tantos outros que quebraram sua rotina de ensaios, obrigando-o aos deveres sociais. Gomes tirou grande proveito disso. Arrebatou para si a temporada de 1883 do Teatro da Paz, provocando a quebra de contrato entre a administração provincial e Gama Malcher. A idéia de Gomes era tornar-se mais conhecido em sua terra natal e a divulgação de seu trabalho no Brasil começaria por Belém. Mas a intenção do compositor foi malograda quando a companhia se desfez ainda durante a temporada paraense, que naufragou em problemas diversos, sem que nenhuma outra obra de Gomes, para além de *Il Guarany*, fosse encenada.

Miolo_Musica.indd 181 3/8/2009 10:09:36

Malcher, que se sentira traído por Gomes, havia retornado a Milão. Seu desejo era terminar a composição de sua primeira ópera, intitulada *Bug Jargal*, baseada em romance homônimo de Victor Hugo, o que de fato aconteceu, em 1885.(GUANABARINO, 1891)

Uma ária e uma *romanza* foram cantados em 1888 durante concerto privado para a família real brasileira no Hotel Milan, em Milão. Mas a estréia absoluta só ocorreu em 1890, quando Malcher assumiu mais uma vez a temporada do Teatro da Paz.

Depois de Belém, *Bug Jargal* foi montada no Teatro São José, em São Paulo, e no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, já no ano de 1891, na seqüência da empresa iniciada no Pará. Possivelmente Gama Malcher desejasse seguir adiante com a carreira de *Bug Jargal*, mas a sua companhia artística tomou severo prejuízo financeiro em um contrato de arrendamento teatral na capital brasileira, tendo como conseqüências a falência e, ao seu autor, a perda do manuscrito original da ópera para pagamento de dívidas com o fisco.

Malcher retornou a Belém depois desse episódio, e logo estava escrevendo a sua segunda ópera, *Jara,* concluída em 1893 e encenada em 1895 durante a época lírica daquele ano do Teatro da Paz. Desta feita, não houve sequer possibilidade de a obra do autor paraense seguir para outros estados brasileiros, pois a empresa desmanchou-se ao final da temporada belenense.

Ambas as partituras, de *Bug Jargal* e *Jara*, sobreviveram até os nossos dias. A primeira foi incorporada ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, que pertence à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este arquivo contém tanto a versão orquestral quanto a pianística, além de partes cavas, pois se trata de material remanescente da empresa do autor. Quanto a *Jara*, sobrevive unicamente sua partitura orquestral, depositada em 1937 por descendentes do compositor, conforme vontade deste, no Instituto Carlos Gomes, conservatório paraense fundado no século XIX onde ele foi professor e diretor.

Ambas as óperas de Malcher têm compromisso estético e ideológico com as principais correntes do seu tempo, ainda que numa interpretação diferente daquilo que se viu no Teatro da Paz. O trabalho de Malcher adota valores transicionais, revelando um traço brasileiro de flexibilidade nos padrões italianos deste produto. Um tipo de *juste milieu* muito conhecido na linguagem dramática do teatro de língua portuguesa do século XIX.

Escrita em italiano, *Jara* tem características peculiares ao adotar o idioma *nheengatu* em certas passagens, o que pode a princípio fazer crer que se tratasse de um artifício naturalista. Mas, embora o *verismo* buscasse a aproximação mais completa da realidade, deve-se ressalvar que esse elemento seria, sobretudo, útil no aspecto comunicativo, entre obra e público. Como a assistência do Teatro da

Miolo_Musica.indd 182 3/8/2009 10:09:36

Paz não falava correntemente o *nheengatu*, deve-se reconhecer que o expediente assume uma função simbólica de diferenciação de mundos através das linguagens. Este dualismo não é mera citação.

Malcher compôs muitos dualismos para *Bug Jargal*. Possivelmente ele se viu influenciado pelo famoso poema de Arrigo Boito, intitulado *Dualismo*, que foi um divisor de águas da nova corrente estética em voga durante seus anos de juventude, quando foi estudar em Milão (KIMBELL, 1991).

O assunto da primeira ópera de Malcher é o mesmo da novela de Hugo, sobre um episódio da independência do Haiti. Trata de sérios conflitos raciais envolvendo escravos negros de origem africana e colonos brancos de origem francesa. O assunto do escravagismo era um debate ardente no Brasil àqueles dias. Malcher e seu libretista, Vincenzo Valle (1857-1890) adotaram o gênero do melodrama em quatro atos de maneira dogmática. A estrutura dos atos externos em Bug Jargal decorre de maneira similar, inversamente proporcional aos atos internos. Assim, enquanto atos I e IV partem de tensões coletivas para resoluções individuais, os atos II e III começam em problemas individuais e expandem-se para conflitos coletivos. Naturalmente, os atos internos levam ao ápice das tensões que envolvem a todos. Assim, sem coro ao final do último ato da ópera, os autores encetaram um final diferente. De fato, ao final da ópera *Bug Jargal* não aparece mais e somente se sabe de sua morte por rumores. Ele é lembrado pelos sobreviventes em cena, através de um dueto final que evoca suas ações heróicas. Trata-se de um tipo particular de entendimento do *verismo*, pois comumente a vida não acaba de maneira espetacular, permanecendo na memória daqueles que privaram do convívio.

O dualismo com seus destaques de tensão/resolução assume diferentes maneiras em *Bug Jargal*: as diferenças sociais e raciais entre a sociedade branca com organização familiar e a sociedade negra, mais heterogênea e unida por uma causa ideológica coletiva, a liberdade dos escravos negros. Existem também os bons e os maus, os puros e os impuros, as vozes agudas que representam os heróis de pureza de intenções, e as vozes graves que se associam a personagens vilões. E há ainda a divisão igualitária das *dramatis personae*, com três brancos e três negros, sendo duas vozes agudas, duas vozes graves e duas outras em extensão intermédia.

Malcher e Valle criaram um personagem que não foi concebido por Hugo. A escrava Irma, um papel de meio-soprano, escrito contralto na partitura, mas que por vezes enverga agilidade e extensão de soprano. Esta é talvez uma das partes transitórias da literatura operística que atesta o nascimento do soprano dramático *verista*.

Existe mais neste sentido para explicá-la. Irma tem frases inacabadas e em certos momentos canta de modo a farfalhar ou a expressar como que em gritos.

Miolo_Musica.indd 183 3/8/2009 10:09:36

Os *cantabili* que Malcher escreveu para ela também reservam elementos incomuns aos demais personagens, ao adotar ritmos típicos do Pará como o lundú marajoara ou o carimbó, ambos com sua característica sincopada e seus detalhes harmônicos fora do tradicionalismo acadêmico, insinuando o uso de pentatônicas e outras escalas modais. Esta personagem telúrica torna-se, portanto, muito representativa de uma escrita *verista* nacional.

Malcher usou um tipo especial de dimensão estética para compor melodias e motivos. Como admirador de Richard Wagner, ele escreveu *leitmotiven* para cada um dos personagens em *Bug Jargal*. Mas seu conceito não pode ser confundido com a idéia de temas recorrentes da ópera italiana que se impunha até então, pela mão de predecessores. Assim, ele usava da música orquestral para realizar papel de construção de caráter em cada personagem, ou para descrever situações dinâmicas, como a revolução dos escravos no terceiro ato, as diferentes paixões humanas em jogo ou os rituais de sacrifício.

A orquestra também desempenha papel fundamental em *Jara,* numa maneira ainda mais metafísica, se for considerada a limitação de elementos para o jogo dramático. A descrição detalhada e colorida da natureza amazônica e o que ela significa ao homem amazônico ultrapassam a idéia de associação direta entre um som ou instrumento para uma cena ou passagem. A grande proporção do grupo orquestral e sua movimentação em grandes blocos, às vezes quase que de maneira monolítica, com o caminho harmônico sendo urdido quase que numa percepção em segundo plano, evocam a imensidão amazônica em *Jara*. Assim, o tema de intenção *verista* fica carregado de forte intenção simbolista.

A lenda da Yara é muito conhecida atualmente, mas no século XIX ficava restrita ao ambiente campesino. Malcher leu a publicação pioneira em língua italiana feita pelo geógrafo Ermanno Stradelli. A visão de profunda compreensão existencial e emotiva do naturalista e conde italiano, nascido em Borgotaro, produziu impacto sobre Malcher. Stradelli viveu décadas pelos rios amazônicos realizando diversos tipos de trabalho investigativo, incluindo a compilação de lendas indígenas às quais publicou pela primeira vez. Em Yara ele usou forma poética, dispondo o assunto em versos de oito silabas.

Eiara, seu nome original, é uma história sobre um ribeirinho dos rios amazônicos, vivendo semi-isolado dentro da selva, assim como tantos outros na região. Um dia ele avista uma sedutora mulher em uma atmosfera inesquecível. A partir daí ele se torna obcecado por ela, o que o leva a uma tristeza doentia, sucumbindo lentamente à paixão que o assoma. Ela o apriosiona facilmente, como por encantamento, levando-o para as profundezas do rio.

Yara é também a encarnação feminina de Boiassú ou Boiúna, a monstruosa serpente que vive no coração da terra. Para conter o avanço dos homens pelos

Miolo_Musica.indd 184 3/8/2009 10:09:36

domínios da natureza, Boiassú se transforma na bela mulher que destrói física e espiritualmente os invasores.

Malcher encantou-se por este argumento. Havia similaridades com as ninfas, loreleys e outros seres fantásticos e uma força telúrica associada a elementos de regionalismo, proporcionando poder dramático. Mas a lenda da Yara é uma história fantástica também, com densidade psicológica e grande dimensão simbólica porque se trata das encarnações dos estágios da *anima* no imaginário primitivo.

O libreto foi escrito por Fulvio Folgonio, embora o poema de Stradelli já estivesse versificado e possuísse grande senso de drama. Mas a música de Malcher conservou um aspecto fundamental do poema de Stradelli, reproduzindo a peculiar descrição da região, com o contraste acentuado entre a fragilidade e pequenez do ser humano diante da magnificência e pujança da natureza, que isola o ser humano sob a dimensão subjugadora da floresta.

A ópera tem somente quatro personagens. Jara e os indios Begiucchira, Sacchena e Ubira. Este último, como Irma em Bug Jargal é uma invenção do compositor para favorecer o equilíbrio estético da peça. Ubira é quem fala *nheengatu* e sua presença e extensão vocal de barítono lhe conferem força dramática para amplificar o medo que o coletivo humano, representado pelo coro, tem do poder da natureza.

O papel de soprano dramático de Jara não concentra esta representação dos poderes da natureza. É a música orquestral que assume este papel, através de grandes seções de descrição, tornando o conjunto de tais elementos num personagem quase que totalmente metafísico e único, e neste sentido tem mais responsabilidades do que a orquestração em *Bug Jargal*.

Para *Jara*, Malcher escreveu enorme prelúdio orquestral, interlúdios e grande seção de bailado. A parte de Begiucchira, como a de Bug Jargal, foi concebida para um tenor *spinto*. Mas, tal como Bug Jargal é um herói que sucumbe para dar amor como resposta a um mundo de conflitos, Begiucchira sucumbe diante de um amor destrutivo que é fonte de conflitos e não de soluções.

O amor sob o cariz ideológico em *Bug Jargal* é diferente do amor primitivo em *Jara*. Assim, a descoberta do amor pelo personagem titular em *Bug Jargal* é uma resposta pela liberdade total e o sentido que isto pode dar à vida, superando barreiras de imposição humana, enquanto a descoberta do amor por Begiucchira em *Jara* é o caminho da perdição pessoal e da falência perante a tentativa de compreender ou dominar o natural que se revela sobrenatural e, portanto anti-humano.

Assim como Bug Jargal vai descobrir o amor fraternal pelas atitudes da heroína Maria, o índio Begiucchira, que somente conhecia o amor filial por sua

Miolo_Musica.indd 185 3/8/2009 10:09:36

mãe, Sacchena, arruína-se quando conhece Jara. Begiucchira é capturado pelo corrosivo chamado das paixões que perturbam seu mundo, o mesmo mundo em desequilíbrio que está representado em *Bug Jargal.*

A música de Begiucchira é como uma balada constante com igualdade de formulação rítmica. Nesta ópera, Malcher tentou melodias mais longas do que em *Bug Jargal*. Mas *Jara* tem uma estrutura geral menor com um prólogo, dois atos e poucas cenas. O autor podia estar sob a influência das recentes e bem sucedidas produções de Mascagni e Leoncavallo. No prólogo, por exemplo, não há mais do que a rica introdução orquestral, o *cantabile* de Begiucchira e uma parte de coro ao final.

Enquanto isso, *Bug Jargal* tem mudanças de tempo, tonalidades e agógicas em alta profusão, diferenciando-se de *Jara* que é mais plana, embora isto não lhe garanta condições dinâmicas estáticas.

Em *Bug Jargal* o plano tonal é sempre estabelecido à cabeça das cenas, mas mudado logo a partir dos primeiros compassos, por vezes de modo divagatório. *Jara* por sua vez é algo mais monolítica neste sentido. *Bug Jargal* chamou a atenção da crítica em seu tempo, inclusive na Itália, quando elementos de outras óperas e autores foram apontados na obra do brasileiro. Oscar Guanabarino, intelectual e crítico brasileiro, escrevendo para o jornal carioca *O Paiz* reportou-se a *Bug Jargal* admitindo que era muito difícil identificar um estilo específico de composição ou uma escola ou corrente estética unitária na ópera de Malcher. (GUANBARINO, *op.cit.*)

Malcher, sem estar sujeito aos mesmos problemas que recaiam sob os compositores europeus do seu tempo, escreveu *Bug Jargal* à luz do ecletismo cultural visível nas capitais da Amazônia através da arquitetura do final do século XIX até o alvorecer do século XX. Acaba por ser uma maneira muito particular de ver e trabalhar as correntes estéticas entre a tradição romântica e o modernismo, uma transição que adotou a *scapigliatura*, o *wagnerismo* e o *verismo* antecipando pontos do nascente simbolismo, mas permanecendo na procura de respostas de valor nacional e regional.

Referências Bibliográficas

ARAGÃO e LIMA. *Drama recitado no Theatro do Pará ao princípio das óperas e comédia nele postas pelo doutor juiz presidente da câmara, e vereadores, do ano de 1793, em aplauso ao fausto nascimento de sua alteza real a serenissima senhora D. Maria Thereza, princeza da Beira e presumptiva herdeira da coroa de Portugal*. Lisboa, Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.

Miolo_Musica.indd 186 3/8/2009 10:09:36

BARBOSA RODRIGUES, João, *Museu Botânico de Manaus*, Manaus, 1892
GUANABARINO, Oscar *O Paiz*, 27 de fevereiro de 1891
KIMBELL, David. *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
PÁSCOA, Márcio. *Ópera na Amazônia durante a Época da Borracha, 1880-1907*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2003. (Tese de doutorado).
PÁSCOA, Márcio, *Cronologia Lírica de Belém*, Belém, Associação Amigos do Theatro da Paz, Secult, 2006
SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher*, Belém, UFPA, 2005.
STRADELLI, Ermanno. *Eiara: leggenda tupi-guarani*. Piacenza, Vincenzo Porta, 1885.
VALLE, Vicenzo. *Bug-Jargal: melodramma in quattro atti* / parole di Vincenzo Valle; musica del maestro J.C. Gama Malcher. Milano, Gattinoni, Alessandro, 1890.

Fontes Manuscritas

GAMA MALCHER, José Cândido. *Bug Jargal. Mellodrama in quatro atti*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
_____*Jara. Opera in prologo e due atti.* Manuscrito do Instituto Carlos Gomes, de Belém, Pará.

MÁRCIO PÁSCOA é doutorado pela Universidade de Coimbra, Portugal e atualmente trabalha na Universidade do Estado do Amazonas, onde desenvolve pesquisa sobre o patrimônio musical do Norte do Brasil, assunto pelo qual recebeu estipêndio da Petrobrás para editar as óperas sobreviventes dos autores amazônicos do século XIX. Com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM) desenvolve pesquisa sobre ópera no Brasil colonial, com especial ênfase para Amazônia e Centro-Oeste, atuando na transcrição, análise e interpretação de fontes e obras musicais. Neste projeto, desenvolvido pelo Laboratório de Musicologia e História Cultural, dirige cantores e grupo orquestral em instrumentos de época.

Miolo_Musica.indd 187 3/8/2009 10:09:36

Susana Cecília Igayara (USP) — *"Missa de Réquiem" (1925) de Henrique Oswald: a divulgação da obra, o problema estrutural e os andamentos da música sacra.*[62]

Resumo

O artigo analisa a *Missa de Réquiem* de Henrique Oswald (1852-1931) no conjunto de sua obra sacra coral e no panorama da música sacra do início do século XX, demonstrando o papel central que esta obra desempenha para a compreensão do pensamento composicional de Oswald. A partir de uma breve síntese estilística, o artigo apresenta elementos para uma história da interpretação da *Missa de Réquiem*, composta em 1925, desde os seus primeiros divulgadores até execuções recentes que inserem a obra no repertório internacional. Considerando uma idéia trabalhada por Roger Chartier, para quem um texto e suas diversas materialidades são parte da existência histórica de uma obra, o próximo foco do artigo é a discussão da questão estrutural que levou o compositor Henrique Oswald a reescrever o final da Missa, versão só divulgada com a edição que integrou a dissertação de Mestrado da autora, pois se encontrava em correspondência com o compositor e Mestre de Capela Furio Franceschini. Para explicar o problema, recorre-se à comparação entre a estrutura do Réquiem Musical e a estrutura adotada por Oswald, esclarecendo o diálogo entre Oswald e Franceschini sobre a Missa de Réquiem. A última parte do artigo, com perfil mais analítico, é dedicada à discussão dos andamentos na obra sacra coral de Henrique Oswald. A partir da análise das transformações dos andamentos e da discussão dos termos mais ambíguos, o artigo fornece uma tabela da gradação dos andamentos utilizados pelo compositor em sua obra sacra, do mais lento ao mais rápido, como subsídio à interpretação da obra, de acordo com a análise musical e a pesquisa musicológica realizadas.

***Palavras-chave**: Henrique Oswald, Furio Franceschini, práticas interpretativas, Missa de Réquiem, música brasileira, música sacra, repertório coral, análise musical*

---

[62] Este artigo é uma revisão e ampliação da comunicação apresentada no II Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, realizado em 2005.

Miolo_Musica.indd 188 3/8/2009 10:09:36

A pesquisa sobre a obra sacra coral do compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931), centrada na análise musical e no aprofundamento das questões relativas à reforma da música sacra do início do século XX, pretendeu identificar e analisar a maestria técnica e o refinamento composicional sempre atribuídos a Oswald em toda a bibliografia musical brasileira. Ao mesmo tempo, buscou explorar uma porção do repertório coral brasileiro que, embora tivesse uma presença contínua nos programas acadêmicos e nos programas de concerto, ainda não havia recebido da comunidade científica a devida divulgação, avaliação e estudo crítico.

A obra sacra coral de Henrique Oswald, vista em seu conjunto, mostra-se uma produção coesa e madura e a dedicação do compositor à temática da música sacra nos últimos anos de vida foi uma escolha deliberada. A análise de sua obra sacra coral demonstra um conjunto com grande solidez técnica, equilíbrio da composição e requinte de recursos, aspectos sempre salientados em toda a bibliografia oswaldiana, além de demonstrar grande domínio do instrumento coral (MARTINS, 1995; IGAYARA, 2001). A escrita de Oswald na obra sacra alterna texturas homofônicas e polifônicas e observa o caráter do texto na escolha desses perfis. A produção de Oswald insere-se no panorama da tonalidade, ampliada através de recursos como o uso do cromatismo e a adoção de escalas modais elaboradas, inclusive fazendo uso de modos mistos que ora sugerem uma ligação com as correntes que se servem e se inspiram na música da renascença, ora utilizam os elementos modais como ampliação de recursos expressivos, sem abandonar o pensamento tonal. Ritmicamente, a escrita é simples e o ritmo está totalmente em função do texto. Não há elemento rítmico em si, e quanto mais densa a harmonia, mais austera e reduzida é a presença rítmica. Nesta síntese introdutória dos elementos de estilo, convém ainda ressaltar a extrema importância dada à coerência e ao equilíbrio estrutural, tanto na macro-estrutura da forma musical, como nos menores detalhes de derivação motívica e nos elementos de ligação ou separação de frases e seções.

Localização da Missa de Réquiem no conjunto de sua obra e no panorama da música religiosa do início do século XX

A obra sacra de Henrique Oswald é toda ela uma obra de maturidade, composta já no Brasil, nas últimas décadas de vida.

Miolo_Musica.indd 189 3/8/2009 10:09:36

Tabela 1: A Obra Sacra de Henrique Oswald

Obra	Formação vocal e instrumental	Data da Composição	Observações
CORO MISTO			
Missa em Dó menor (Missa Solene)	**coro SATB, orquestra de cordas e órgão**	1925	**Há um manuscrito para coro e órgão**
Missa de Réquiem, em Mi menor	**coro SATB, órgão *ad libitum***	1925	
Pater Noster	**coro SATB, harmônio *ad libitum***	1926	
Tantum Ergo	**coro SATB, harmônio *ad libitum***	1930	
CORO FEMININO			
Três motetos para coro feminino		1913	**A proposta de organização dos três motetos de 1913 é nossa**
Ave Maria	**coro feminino SSAA, harmônio *ad libitum***		
Magnificat	**coro feminino SSAA, harmônio *ad libitum***		
O salutaris hostia	**coro feminino SSAA, harmônio**		
O salutaris hostia	**Coro feminino SSAA cordas e órgão**		**Versão com orquestra de cordas da mesma obra para coro feminino e harmônio**
Três motetos para coro feminino		1930	**A proposta de organização dos três motetos de 1930 é nossa**
Tantum ergo	**Coro feminino SSA, harmônio**		
Veni, Sancte Spiritus	**Coro feminino SSA, harmônio**		
Memorare	**Coro feminino SSAA,**		

Miolo_Musica.indd 190 3/8/2009 10:09:36

	harmônio		
CORO MASCULINO			
Três motetos para coro masculino		1930	**Versão para vozes masculinas dos mesmos motetos para vozes femininas de 1930**
Tantum ergo	**Coro masculino TTB, harmônio**		
Veni, Sancte Spiritus	**Coro masculino TTB, harmônio**		
Memorare	**Coro masculino TTTB, harmônio**		

Podemos localizar três momentos: em 1913, com a composição de alguns motetos, o auge, em 1925-26, quando compôs as duas *Missas* e o *Pater Noster*, e um último momento em 1930, um ano antes de sua morte, quando compôs outra série de motetos. Oswald deixou um rascunho de um *Te Deum*, que pretendia compor para coro e orquestra, mas não chegou a realizá-lo e em 1931, quando morreu, trabalhava na revisão da *Missa de Réquiem*, que pretendia editar. Sua obra sacra é toda composta para coro, geralmente com órgão *ad libitum*, e sempre em latim.

A *Missa de Réquiem* para coro misto e órgão de Henrique Oswald faz parte de um momento decisivo da produção sacra coral no Brasil e dá testemunho da nova orientação adotada pela Igreja romana no início do século XX, após a promulgação do *Motu Proprio* do Papa Pio X, em 1903, cuja definitiva implantação no Brasil intensifica-se na década de 20 (PIO X, 1959).[63] A obra insere-se, portanto, no movimento de reforma da música sacra iniciado ainda no século XIX, e a nova orientação procura resolver problemas discutidos por compositores e intérpretes ligados à música sacra, relacionados a um sentimento de falta de interioridade e crítico, principalmente, da utilização de música secular nos cultos religiosos (LISZT, 1985, GIOVANNINI,1896).

[63] A expressão latina *Motu proprio* indica um documento assinado diretamente pelo Papa, sem necessidade de intermediação técnica de outros bispos. O documento emitido por Pio X em 1903 caracteriza-se como um código jurídico de Música sacra, que além de regulamentar práticas de execução e composição de obras litúrgicas, serviu como instrumento de implantação da reforma já em curso, em prol da restauração do gregoriano e do modelo palestriniano.

Miolo_Musica.indd 191 3/8/2009 10:09:36

Divulgação da Missa de Réquiem

Não é fácil fazer a história da interpretação de uma obra, mas durante a pesquisa sobre a obra sacra de Henrique Oswald, embora os objetivos da pesquisa fossem analíticos, pudemos recolher algum material sobre a história da interpretação da *Missa de Réquiem*. Os dados que trazemos aqui, portanto, não são conclusivos, mas servem a uma história da interpretação de um caso interessante para a musicologia brasileira. Composta em 1925, mesmo ano da *Missa em Dó menor*, para coro, órgão e orquestra de cordas, a *Missa de Réquiem* foi editada pela Casa Arthur Napoleão em adaptação de Villa-Lobos. A utilização do termo "adaptação de Villa-Lobos", segundo nossa análise, não se mostra completamente correta e refere-se à exclusão da parte do órgão/harmônio e à adoção das indicações no final da obra. Feita para um propósito prático, a edição não explicita, no entanto, essas escolhas. Desta forma, não há nenhum esclarecimento sobre a indicação ao final, quer sobre sua autoria, quer sobre sua razão. Também sobre a exclusão do órgão/harmônio não há qualquer explicação. A partir daí, em função dessa edição, a *Missa de Réquiem* sobreviveu no repertório como obra sem acompanhamento e com uma estranha indicação ao final, que sugeria um retorno ao *Libera me* e outro ao *Kyrie*. A pesquisa que pudemos realizar no acervo de manuscritos da Universidade de São Paulo durante os estudos de mestrado revelou que Oswald havia escrito esta obra para coro e órgão ou harmônio *ad libitum*, tal como era comum na época, em nada indicando que a *Missa* devesse ser executada sem o acompanhamento do instrumento, como sugerido pela edição da Casa Arthur Napoleão.

Além de manter o acompanhamento instrumental, a edição proposta pela nossa pesquisa traz uma parte final até então desconhecida, registrada apenas em carta ao amigo Furio Franceschini, que atuou como interlocutor e revisor da obra sacra de Oswald. No manuscrito enviado por Oswald, Franceschini fez anotações a lápis, que depois foram incorporadas à versão final. O texto escrito no fim da partitura da *Missa*, portanto, havia sido uma sugestão do mestre de capela da Sé de São Paulo, por quem Oswald tinha grande respeito e com quem se correspondia desde 1922. Neste tema, a correspondência entre os dois músicos se desenvolve a partir de uma consulta de Oswald sobre a *Missa* e da constatação de um erro na colocação do texto, que faz com que o *Réquiem* de Oswald não tenha a parte referente à Comunhão (parte que é obrigatória no texto do *Réquiem*). Por engano, Oswald havia colocado o texto da Comunhão como se fosse uma continuação do *Libera me*. A sugestão de Franceschini, que observa o equívoco, é fazer um retorno à seção inicial do *Libera* e depois voltar ao *Kyrie, Christe, Kyrie*, tal como se faz no Rito Fúnebre e em outros Réquiens, citando como

Miolo_Musica.indd 192 3/8/2009 10:09:36

exemplo o de Perosi. Ocorre que, quando morreu, em 1931, Oswald estava em pleno processo de revisão desta *Missa*, que pretendia publicar, e este final imaginado e escrito por ele, para que se tivesse uma conclusão dentro da tonalidade, ficou desconhecido até 2001, quando pude analisar a correspondência entre os dois músicos e enfim realizar o projeto tal qual Oswald o havia concebido.

Apesar do problema estrutural até então não solucionado e da falta de conclusão tonal que a edição anterior apresentava, a obra continuou sendo executada. Em parte, a presença da obra de Henrique Oswald no repertório coral também pode ser relacionada à sua presença nos programas didáticos, e neste sentido foi fundamental a importância dada à obra por Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1946). Dela dá mostras o programa do Curso de Especialização para formação de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, regulamentado por Decreto-Lei no 9.494, de julho de 1946. Na seção curricular "*Estética Musical – (Musicologia)*" – Cadeira "*História da Educação Musical*", o nome de Oswald aparece na unidade didática "*XXIV – A música no Brasil. A música de caráter erudito e tradicional. Leopoldo Miguez. Henrique Oswald. Francisco Braga*"[64]. Esta unidade antecede aquelas dedicadas ao nacionalismo europeu e à música brasileira de inspiração nacionalista.

Sem que possa traçar um panorama da presença das obras de Oswald nos currículos do ensino especializado de música, apenas mencionamos este fato como ilustrativo de um momento ainda próximo à sua morte e significativo do ponto de vista da influência que exerceria sobre outros cursos que vieram a ser criados posteriormente.

Traçar uma trajetória das execuções artísticas desta obra parece-nos uma tarefa ao mesmo tempo estimulante e distante de ser conseguida. Relatos esparsos e conhecimento de programas corais no Brasil e no exterior demonstram que a obra a cada dia se mostra mais presente no repertório. Entre os primeiros divulgadores da obra estiveram aqueles que puderam conviver com Oswald como alunos e colegas ou como participantes de corais que tiveram contato com os materiais disponíveis na época de sua criação ou da edição da Coleção Escolar, ainda em conseqüência direta do relacionamento com Oswald, seus contemporâneos, seus discípulos. Num segundo momento, destacam-se alunos de alunos de Oswald, regentes corais e pesquisadores, principalmente aqueles ligados ao musicólogo e pianista José Eduardo Martins, responsável pela ampla divulgação e reconhecimento do compositor. Com isso a obra é difundida pelo Brasil, por

[64] A íntegra dos currículos e programas dos Cursos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico podem ser consultadas em: Villa-Lobos, Educação Musical – Boletín latino Americano de Musica – VI/6 (abril 1946) pp. 495-588.

Miolo_Musica.indd 193 3/8/2009 10:09:36

toda a América e Europa. Incluo-me neste círculo, como uma das pesquisadoras que se voltou para as obras de Oswald por incentivo de Martins.

Citaremos ainda um fato, para que se tenha uma idéia da permanência desta obra no repertório. Na biografia escrita por Izabel Oswald Monteiro sobre o pai, Carlos Oswald, a neta de Henrique Oswald faz um comentário sobre a execução da *Missa de Réquiem* durante a cerimônia de traslado dos restos mortais do Imperador D. Pedro II, bem como de outras execuções da obra, inclusive nas cerimônias relacionadas à morte do filho Carlos (OSWALD, 2000).

No final do século XX, por volta da década de 80, a *Missa de Réquiem* foi incorporada ao acervo do SDP (Serviço de Difusão de Partituras) da Escola de Comunicações e Artes da USP, assim como o *Pater Noster*. Como o serviço fornecia cópias aos regentes, e teve abrangência nacional, podemos considerar que estas duas obras estão entre as mais executadas atualmente, dentre o repertório sacro de Oswald. Temos registros de execuções por grupos profissionais atuais como o Coral da Orquestra do Estado de São Paulo e Camerata Antiqua de Curitiba, por exemplo, e também por corais universitários, como o Coral da ECA-USP, e por grupos independentes. Alguns regentes corais como Armando Prazeres, Marco Antonio da Silva Ramos, Roberto Martins, Marcos Júlio Sergl têm divulgado a obra em concertos e palestras no Brasil e exterior.

Foi através de José Eduardo Martins que a *Missa de Réquiem* chegou à musicóloga Júlia d´Almendra, em Portugal. Da eminente musicóloga, especialista em Canto Gregoriano e na análise dos aspectos modais gregorianos em obras do século XX (D'ALMENDRA, 1950), a *Missa de Réquiem* de Oswald recebeu os elogios que transcrevemos a seguir:

> Que surpresa e que mimo! Fiquei contente e feliz. Não a analisei ainda em profundidade, mas só de vê-la ressalta a simplicidade e perfeição da escrita (bastante modal) numa conjugação perfeita do texto latino com a melodia. O respeito da palavra latina com a sua acentuação e o seu ritmo próprios foram observados em toda a obra. É difícil encontrar uma *Missa de Requiem* tão simples e curta, escrita polifonicamente.[65]

Na seqüência de sua trajetória, a obra foi gravada recentemente pelo grupo Calíope, do Rio de Janeiro, regido pelo também professor universitário Júlio Moretsohn, em CD que reúne a obra sacra de Oswald e Nepomuceno. Para esta gravação, que julgamos ser a primeira gravação comercial da obra,

[65] Carta de Júlia d'Almendra a José Eduardo Martins datada de 30/11/81. A correspondência entre os dois músicos foi doada por J.E.Martins e encontra-se hoje em Portugal.

Miolo_Musica.indd 194 3/8/2009 10:09:36

lançada em 2005, pude contribuir com notas de programa. A gravação foi feita a partir da edição preparada por mim em 2001 e revisada em 2004, por ocasião das comemorações do centenário de Júlia d´Almendra, quando a obra foi executada em Lisboa pelos alunos do Conservatório Nacional da classe do Professor Paulo Brandão, a partir de convite da professora Idalete Giga para proferir uma palestra sobre a Missa de Réquiem, ensaiada e regida, na ocasião, por Marco Antonio da Silva Ramos.

Registro ainda a divulgação de gravações de concertos ao vivo feitas por ocasião de minha dissertação de mestrado com o Coro de Câmara de São Paulo, que foram veiculadas diversas vezes por rádios paulistas.

Na divulgação internacional, em 2007 a obra foi apresentada como parte do *Musical Encounter with Brazil*, realizado na Universidade de Indiana, EUA, pelo Contemporary Vocal Ensemble, com regência da Professora Carmen Téllez, coordenadora do *Latin American Music Center*, no campus de Bloomington. Na ocasião, como uma das integrantes da equipe de professores da USP que viajou para duas semanas de concertos e conferências, pude analisar a obra de Oswald no contexto da produção coral brasileira do século XX.

Recentemente, o historiador da leitura Roger Chartier afirmou que "a produção não apenas dos livros, mas dos próprios *textos*, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores", concluindo que entre a obra e o mundo social existem "relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições" (CHARTIER, 2007, pp. 12-13). Por essa visão, as diversas partituras, as diversas soluções dadas pelos intérpretes, as diversas gravações, comerciais ou não, são parte da existência histórica desta obra de arte, e estas notícias sobre sua divulgação, necessariamente parciais, são uma constatação da impossibilidade de se fazer uma história precisa, embora possam trazer elementos para a compreensão do interesse artístico e musicológico que ela tem despertado.

A pesquisa sobre a Missa de Réquiem: O problema estrutural

Entre as discussões mais importantes em torno da *Missa de Réquiem* de Oswald está uma questão estrutural, relacionada ao fato de que o compositor fez um erro de colocação de texto, deixando a antífona de Comunhão (*Cum sanctis tuis*) como parte do texto do *Libera me*, o que acarretou um grande problema estrutural que pode ser percebido pela comparação entre a estrutura do Réquiem Musical e a estrutura adotada por Oswald.

Miolo_Musica.indd 195 3/8/2009 10:09:36

Tabela 2: Estrutura do Réquiem

Estrutura do Réquiem Musical	Estrutura do Réquiem de Oswald
Intróito (Introitus) *Requiem aeternam*	*Requiem*
Kyrie *Kyrie eleison*	*Kyrie*
Gradual (Graduale) *Requiem aeternam*	(Ausente)
Trato (Tractus) *Absolve, Domine*	(Ausente)
Seqüência (Sequentia) *Dies Irae*	*Dies Irae*
Ofertório (Offertorium) *Domine Jesu Christe*	Offertorium
Sanctus *Sanctus, Sanctus, Sanctus*	*Sanctus*
Benedictus *Benedictus qui venit*	*Benedictus*
Agnus Dei *Agnus Dei*	*Agnus Dei*
Comunhão (Communio) *Lux aeterna*	(Parte obrigatória ausente. Parte do texto está colocada, equivocadamente, no final do *Libera*)
Responsório (Responsorium) *Libera me, Domine* (opcional)	*Libera me*
Antífona (Antiphona) *In Paradisum* (opcional)	(Ausente)
	No final do *Libera me* consta o texto da comunhão (*In sanctis tuis in aeternum, quia pius es)* Anotação ao final da partitura indica o retorno ao *Libera me* e depois uma volta ao *Kyrie, Christe, Kyrie.*

A discussão sobre o problema estrutural do *Réquiem* com o Mestre-de-capela da Sé de São Paulo, Furio Franceschini, fez com que este sugerisse a Oswald um retorno ao *Libera me* e, depois disso, a repetição do *Kyrie*, de acordo

Miolo_Musica.indd 196 3/8/2009 10:09:36

com prescrições adotadas no rito fúnebre. No entanto, a simples repetição causaria um problema de estruturação tonal, pois o *Kyrie* termina de forma suspensiva, encadeando-se ao *Dies Irae*. Oswald, percebendo o problema, e preocupado em dar uma solução que resolvesse o problema tonal que se colocaria, resolveu acatar a sugestão de Franceschini, e reescreveu o *Kyrie*, apresentando um novo final que seria, desta forma, o fecho da obra. Este final, guardado em carta por Franceschini, jamais chegou a ser divulgado, visto que Oswald morreu poucos meses depois, em junho de 1931. No entanto, as anotações de Franceschini, a quem Oswald havia enviado seu manuscrito, ficaram gravadas no final da partitura, em que se encontra a seguinte indicação, em italiano, idioma de toda a correspondência entre os dois músicos: *Da capo Libera, fino alla parola tremens, aggiungendo poi, Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.*

Franceschini sugeria, portanto, que após o texto que deveria ser da comunhão, Oswald voltasse ao início do *Libera*, com isso restabelecendo a ordem correta dos textos, pois o *Libera* deveria ser posterior à comunhão. Não repetiria o *Libera* inteiro, mas apenas a primeira seção, que termina antes da palavra "tremens". Em seguida, aproveitando a ligação tonal que estaria dada, faria o retorno ao *Kyrie*, ao mesmo tempo em que poderia "resolver" o problema estrutural, visto que essa solução, de retorno ao *Kyrie* como final da *Missa* havia sido usada por Perosi, em sua *Messa da Requiem*, e consta do Rito Fúnebre, tal como descrito no *Liber usualis*. Na edição da Casa Arthur Napoleão, com adaptação de Villa-Lobos, a indicação que comentamos acima foi mantida. No entanto, não se explicita que a sugestão era de Franceschini, como terminamos descobrindo. Acatar, simplesmente, os retornos sugeridos, sem nenhuma adaptação, causaria um problema tonal que deixaria o final da *Missa* com uma suspensão, ao contrário do desejo de Oswald, expresso também por carta: "espero poder realizar logo essas correções e, quando as tiver feito, voltarei a incomodá-lo".[66]

Saliente-se, aqui, o aspecto estrutural e as razões que nos levaram a propor uma nova edição da *Missa de Réquiem*. Todas as soluções estruturais apresentadas são do próprio Oswald e o que motivou sua revisão foi o fato de que, da maneira como se encontrava, a obra não preenchia todos os requisitos litúrgicos. Do ponto de vista do compositor, no entanto, a grande preocupação era unir a proposta que poderia ser aceita liturgicamente com seu pensamento musical já acabado e com uma solução que concluísse tonalmente. Oswald evitou compor outros movimentos e não acatou a sugestão de Franceschini, que sugeria usar o recurso do fabordão para os textos omitidos, solução que

[66] Carta de Henrique Oswald a Furio Franceschini, datada de 25/01/1931. Original no Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP. Tradução de Manoel Franceschini.

Miolo_Musica.indd 197 3/8/2009 10:09:36

ele próprio havia adotado em sua atividade como compositor. Desconhecemos as razões pelas quais as soluções apresentadas por carta a Franceschini nunca tenham vindo a conhecimento público. Apenas a título de informação sobre outros aspectos da edição, muitas foram as correções feitas na música e no texto, o que pode ser comprovado através da confrontação dos manuscritos, e todos esses detalhes foram anotados e explicados na revisão de 2004.

Definição dos andamentos utilizados por Henrique Oswald em sua obra sacra coral

Um dos aspectos analisados em nossa dissertação de Mestrado foi o uso dos andamentos na obra sacra coral (IGAYARA, 2001). Oswald escolhe tempos cômodos, ligados ao sentido do texto, seguindo os princípios de *seriedade* e *gravidade* exigidos pelo *Motu Proprio*.

As mudanças de andamento seguem alterações de caráter, dadas pelo sentido geral do texto. Por essa razão, são constantes as transformações de andamento num texto como o do *Dies Irae*, por exemplo, seguindo as alterações dramáticas da poesia latina, cheia de inflexões, mudanças de foco dramático, diversidade de sentimentos. Por outro lado, uma obra como o *Tantum Ergo* mantém o mesmo andamento nas duas estrofes do texto, conservando a unidade da composição e a característica de hino, conforme expressamente recomendado pelo *Motu Proprio*: "Conserve-se, nas músicas da Igreja, a forma tradicional do hino. Não é permitido compor, por exemplo, o Tantum Ergo de modo que a primeira estrofe apresente a forma de romanza, cavatina ou adágio e o Genitori a de allegro" (PIO X, 1959).

Além de estarem de acordo com o sentido do texto, os andamentos escolhidos também contribuem, juntamente com os outros aspectos da composição, para favorecer o entendimento do texto. Não parece haver uma relação entre as indicações de andamento e as escolhas das fórmulas de compasso, que oscilam entre fórmulas binárias, ternárias e quaternárias simples. Tanto há um ternário moderado, como exemplo, o Credo da *Missa em Dó menor*, como um ternário lento do *Veni, Sancte Spiritus*, e para ambos Oswald escolheu a fórmula de compasso 3/2. Na mesma *Missa em Dó menor* Oswald estabelece para o *Sanctus* a fórmula 3/4 e o Andamento *Adagio*, transformado em *Allegro* no *Hosanna* do *Benedictus*.

É clara a predominância de andamentos moderados. Entre os mais movidos, encontramos dois *Con moto*, um *Allegro moderato* e um único *Allegro*, o *Magnificat*, que possui uma figuração inicial mais brilhante. Mesmo assim, a parte central traz a indicação *Meno Allegro*, o que o aproximaria das indicações

Miolo_Musica.indd 198 3/8/2009 10:09:36

de *Allegro moderato* que surgem na *Missa em Dó menor*. No *Hosanna* do *Benedictus* da *Missa em Dó menor*, há também a utilização do *Allegro* por um pequeno trecho, seguido de um *allargando* no final do movimento.[67]

A ordenação dos andamentos, do mais lento ao mais rápido, não é um total consenso entre os teóricos, e sofre variações dependendo da região geográfica e do período em que são usadas. Consideramos, aqui, que a indicação dos andamentos é uma atribuição principalmente do compositor, às vezes dos editores, e que aos tratados teóricos cabe registrar a prática comum de uma época e de um ou mais países ou regiões. Também é verdade que cada músico tem para si uma tabela de andamentos que, do ponto de vista de um compositor, acaba por formar um vocabulário pessoal, com preferências, ausências e decisões de como indicar sua intenção expressiva. Por outro lado, do ponto de vista do intérprete e do musicólogo, é importante lembrar que nem sempre aquele fundamento teórico que formou a nossa visão dos andamentos coincide com a concepção teórica que fez com que o compositor decidisse por esta ou aquela indicação. É necessário, portanto, um trabalho de investigação acerca das possibilidades de uso da terminologia e da definição do sentido que elas possuem em cada contexto.

Em Oswald, é ele mesmo quem indica os andamentos, o que é um procedimento usual nesse momento da evolução da escrita enquanto registro das intenções do autor. Seu diálogo com Franceschini não aborda as questões relativas aos andamentos. O andamento é um importante elemento definidor do caráter geral das obras, e a precisão das transformações de um andamento dado num movimento como o *Dies Irae*, por exemplo, demonstra que há uma preocupação, por parte de Oswald, em clarificar, através dessas indicações, a relação temporal entre as partes e o caráter particular de cada uma delas.

[67] Estas indicações constam somente do manuscrito para coro, cordas e órgão.

Miolo_Musica.indd 199 3/8/2009 10:09:37

Consideremos a seguinte tabela:

Tabela 3: Seções do *Dies Irae*

Seção	Andamento	Núm.de comp.	Textura: perfil predominante	Dinâmica predominante	Observações
Dies Irae	Con moto	1-12	imitativo/ homofônico	f	Nesta, como nas outras seções imitativas, a textura homofônica aparece no final da seção, geralmente no último verso da estrofe. Todas as seções terminam com as 4 vozes.
Quantus tremor	più animato	13-22	imitativo/ homofônico	f>p	Indicação de andamento no rascunho, não consta do manuscrito final nem da edição
Tuba mirum	a tempo	23-33	imitativo/ homofônico	f<	
Mors stupebit	sem indicação	34-46	imitativo/ homofônico	p	
Liber scriptus	sem indicação	47-67	homofônico	sem indic. (p)	**Não há separação clara para caracterizar uma seção totalmente nova, mas estamos separando aqui porque há uma transformação timbrística importante, com a ausência do baixo.**
Quid sum miser	molto calmo	68-83	homofônico	pp; più p	
Rex tremendae	animato	84-100	imitativo/ homofônico	f	
Recordade	più Calmo	101-128	homofônico	p	
Querens me	sem indicação	114-128	contrapon-tístico/ homofônico	p	rascunhos: *soli*
Juste Judex	s/ ind	129-139	imitativo/ homofônico	mf	rascunhos: *tutti*
Ingemisco	s/ ind	137-146	contrapon-tístico	s/ ind	
Qui Mariam	s/ ind	147-157	imitativo/ homofônico	s/ ind	rascunho: *soli*
Preces meae	s/ ind	158-170	contrapon-tístico/ homofônico	p	indicação de *piano* no órgão
Inter oves	s/ ind	171-194	imitativo/ contrapon-tístico	s/ ind	rascunho*: tutti*
Confutatis	con moto/ calmo e espressivo (voca me)	195-206	imitativo/ homofônico	f p<	
Oro supplex	Adagio	207-221	homofônico	p	
Lacrimosa	Lento espressivo	222-237	homofônico	p	
Pie Jesu	più lento	238-248	homofônico	pp	

Miolo_Musica.indd 200 3/8/2009 10:09:37

Observamos que, através de indicações de transformação do tempo, como *molto calmo, più calmo, animato*, como exemplos, Oswald demonstra as pequenas transformações que deseja, e estabelece relações de tempo entre as partes. As indicações, como se vê, não são absolutas.

Há uma única indicação metronômica em toda obra sacra, no *Pater Noster*, em que um dos manuscritos traz *Andante*, especificando a mínina a 60, enquanto outro manuscrito traz apenas a indicação metronômica, sem a alusão ao *Andante*. A ausência de marcação de metrônomo nas outras obras demonstra que a preocupação de Oswald com relação ao tempo não é absoluta, ao contrário de correntes de composição contemporâneas suas, preocupadas com dados estruturais e durações reais e não expressivas ou subjetivas, tais como as escolhas de Oswald, que segue a tradição romântica na notação dos andamentos.

Esta relação com o tempo, escolhida por Oswald, revela-se muito apropriada se considerarmos que a obra sacra é destinada ao ambiente da igreja. As acústicas particulares de cada igreja possuem diferentes tempos de reverberação, o que influi decisivamente na escolha dos andamentos por um regente coral. Em acústicas desse tipo, o tempo de reverberação da sala costuma ser considerado pelo regente, no estabelecimento de um andamento que permita à música que ela aconteça. Em suas marcações de tempo, o dado relevante é a relação entre os diversos andamentos, que podem oscilar quanto à velocidade real (metronômica) da unidade de tempo.

Na *Missa de Réquiem*, por exemplo, encontramos a seguinte seqüência de andamentos entre os movimentos:

Andante — Ofertório
Adagio — Sanctus; Benedictus
Lento — Agnus Dei
Con moto — Libera me

Esta seqüência apresenta um problema interpretativo na definição dos tempos, pois, para alguns autores, *Lento* é um andamento mais vagaroso que *Adagio*, e para outros a gradação é exatamente o contrário. O mesmo problema é visto com relação aos andamentos *Andante* e *Moderato*, que podem aparecer invertidos, dependendo da obra teórica que se consulte.

Concentraremos nossa análise no uso dos termos *Lento* e *Adagio*, por um lado, e de outro nos termos *Andante* e *Moderato,* em função da variedade de definições encontradas nas obras teóricas. Gardner Read, por exemplo, ordena: *Largo-Adagio-Lento* e *Andante-Andantino-Moderato-Allegretto* (READ,

Miolo_Musica.indd 201 3/8/2009 10:09:37

1979).[68] Seguindo a mesma gradação, que considera *Adagio* mais vagaroso que *Lento*, Hindemith expõe os andamentos lentos e moderados na seguinte ordem: *Adagio-Largo-Lento-Grave-Andante-Moderato*. Embora esta ordenação esteja em concordância com a anterior, no caso dos andamentos lentos, há uma inversão entre o *Andante* e o *Moderato*, aproximando este último dos andamentos mais rápidos. (HINDEMITH, 1975)[69]

Para Joaquín Zamacois, os termos tradicionais italianos indicadores de movimento ordenam-se da seguinte forma: *Grave-Lento-Largo-Adagio-Moderato-Andante-Allegro* (ZAMACOIS, 1984).[70] Notamos que aqui houve uma inversão com relação aos movimentos lentos (*Lento – Adagio*) e outra inversão que considera *Moderato* menos rápido que *Andante*, e mais perto do *Adagio*.

Em seguida, passaremos a analisar dois manuais produzidos no Brasil. O primeiro deles foi feito pelo professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Samuel Archanjo, em 1917. É, portanto, uma visão contemporânea à de Oswald, escrito como material didático, voltado para a formação de novos músicos, e traz a seguinte ordenação:

Andamentos vagarosos: *Grave-Largo-Lento-Adagio-Larghetto.*

Andamentos moderados: *Moderato-Andante-Andantino-Allegretto* (ARCHANJO, 1930)[71]

Outra obra produzida no Brasil, por Savino de Benedictis, traz duas informações conflitantes, com relação a esse mesmo assunto. Nesta obra, que é um pequeno dicionário de termos musicais, encontramos o verbete *Andamento*, com a seguinte explicação:

Movimentos muito vagaroso: *Largo-Grave-Lento-Sostenuto*

Movimentos menos lentos dos precedentes: *Larghetto-Adagio-Andante*

---

[68] Gardner Read é compositor e professor de composição na Universidade de Boston, EUA. Este abrangente manual contém uma breve história da notação, detém-se separadamente em cada um dos elementos da notação e trabalha com a notação idiomática instrumental, vocal e dos conjuntos, terminando com técnicas de preparação editorial de manuscritos, partes e partituras. Foi escolhido por nós como um exemplo mais recente, essencialmente técnico, que inclui a prática tradicional e contemporânea, voltado aos problemas da escrita musical, usado como obra de consulta. Há diversas outras obras com objetivos semelhantes, muitas delas produzidas nos EUA. É um exemplo da informação mais recente sobre a ordenação dos andamentos, a partir de repertório dos EUA e europeu.

[69] Também produzido em outra época e outra tradição que não a de Oswald, mas usado na formação de músicos ainda hoje, incluímos este manual que possui larga utilização em nossa vida musical.

[70] Dando seqüência aos manuais mais distantes de Oswald, incluímos este trabalho também bastante conhecido e utilizado, que divide as informações em cursos, de acordo com o estabelecido pela Regulamentação dos Conservatórios na Espanha, de 1966.

[71] No prefácio, o autor deste trabalho, feito para ser usado por alunos, diz que no que se refere às noções trabalhadas, "nenhuma novidade se encontra", e que reuniu informações encontradas em autores diversos. Salientamos também que a proximidade temporal com Oswald não garante uma igualdade de conceitos.

Miolo_Musica.indd 202 3/8/2009 10:09:37

Mais rápidos*: Andantino-Moderato-Allegretto*
Movimentos velozes: *Allegro-Vivo-Presto*

Na mesma obra, numa tabela inserida no fim do trabalho, encontramos, no entanto, uma classificação diferente, o que só vem confirmar a dificuldade de precisão destes termos: *Grave-Largo-Lento-Adagio-Sostenuto/ Andante-Larghetto-Moderato/Andantino-Allegretto-Mosso-Allegro-Vivo-Presto.* (BENEDICTIS, 1941)

Comparando as duas listagens usadas por Benedictis, vemos que o *Adagio* passou para os andamentos lentos, e não moderados, e houve uma inversão entre os termos *Andantino* e *Moderato*. Também é interessante notar a inclusão do *Mosso*, que poderia ser associado ao *Con moto* usado por Oswald no *Libera me* de sua *Missa de Réquiem*.

Em seguida, analisaremos a estruturação proposta por Danhauser, professor do Conservatório de Paris, trabalho utilizado na época de Oswald e adotado no Brasil em diversos estabelecimentos de ensino, cuja capa traz a indicação: "para uso das Escolas normais, casas de educação secundária e escolas primárias" (DANHAUSER, 1898). Mais antigo, este manual de origem francesa traz como principais movimentos: *Largo-Larghetto-Lento-Adagio-Andante-Andantino-Alegretto-Allegro.*

Assim como hoje temos informações diversas e conflitantes sobre o tema, o mesmo provavelmente aconteceu com Oswald, que em sua formação e sua vida musical esteve sujeito a múltiplas influências. Viveu seu período de formação em São Paulo, tendo como principal professor o pianista francês Giraudon, completando sua vivência musical no Seminário Episcopal de São Paulo, onde estudou e teve contato pela primeira vez com a música religiosa, como organista. De São Paulo Oswald foi a Florença e ao lado dos professores de composição italianos Maglioni e Grazzini (que era também professor de teoria), recebeu aulas de piano de Giuseppe Buonamici, que havia estudado no Conservatório de Munique com Hans von Büllow. Henry Ketten, primeiro professor de piano em Florença, por sua vez, estudou em Paris. Quando compôs a primeira das obras sacras aqui analisadas, Oswald já vivia no Rio de Janeiro e já havia transformado todas essas influências em uma linguagem própria. Com certeza, Oswald esteve exposto a teorias e conceitos diversos em sua formação, considerando as diferentes tradições musicais a que se vinculam seus professores[72].

Em nossa pesquisa consultamos os manuscritos autógrafos e através deles pudemos também perceber as transformações operadas pelo compositor, me-

[72] Sobre a formação européia de Oswald e sobre o perfil de cada um de seus professores, ver VOLPE, 1994-1995.

Miolo_Musica.indd 203 3/8/2009 10:09:37

diante análise comparativa entre um rascunho e um manuscrito definitivo, por exemplo. A ausência de indicação em um manuscrito, a alteração de andamento em uma outra versão ou na edição foram todas anotadas por nós na seguinte tabela, com o objetivo de entender sua visão particular da ordenação dos andamentos e, com isso, estabelecer uma gradação.

Tabela 4: Andamentos indicados nas obras sacras corais de Henrique Oswald:

Andamento	**Obra**	**Formação**	**Observações**
Molto Lento	Veni, Sancte Spiritus	3 vozes femininas, harmônio *ad libitum* (a) e 3 vozes masculinas, harmônio *ad libitum* (b)	transcrição para vozes masculinas do autor.
Lento	Requiem (Intróito da Missa de Réquiem)	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
	Agnus Dei da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
Molto Adagio	O Salutaris Hostia	4 vozes femininas e harmônio	Ed. Bevilacqua traz *Adagio*, o manuscrito traz *Molto Adagio*
Adagio	Memorare	4 vozes femininas e harmônio (a); 4 vozes masculinas e harmônio (b)	
	O Salutaris Hostia	4 vozes femininas, cordas e órgão	
	Kyrie da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	mesma indicação no manuscrito para 4 vozes mistas e órgão
	Sanctus (e Benedictus) da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	sem indicação no manuscrito para 4 vozes mistas e órgão
	Sanctus (e Benedictus) da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
Andante	Ofertório da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
	Agnus Dei da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	
	Ave Maria	4 vozes femininas, harmônio *ad libitum*	
	Pater Noster	4 vozes mistas, harmônio *ad libitum*	Um dos manuscritos traz indicação de mínima a 60, única indicação metronômica de toda obra sacra.

Miolo_Musica.indd 204 3/8/2009 10:09:37

Moderato	Kyrie da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
	Credo da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	*Allegro moderato* no manuscrito para coro e órgão
Con moto	Dies Irae da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
	Libera me da Missa de Réquiem	4 vozes mistas, órgão *ad libitum*	
Allegro moderato	Gloria da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	
	Credo da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	*Moderato* no manuscrito para coro, cordas e órgão
Allegro	Magnificat	4 vozes femininas, harmônio *ad libitum*	
sem indicação	Tantum ergo	4 vozes mistas, harmônio *ad libitum*	
	Tantum ergo	3 vozes femininas e harmônio (a) e 3 vozes masculinas e harmônio (b)	Ed. Carlos Wehrs traz *Andante*
	Sanctus (e Benedictus) da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	*Adagio* no manuscrito para coro, cordas e órgão
	Agnus Dei da Missa em Dó menor	4 vozes mistas, cordas e órgão	*Andante* no manuscrito para coro, cordas e órgão

A fim de clarificar melhor os termos adotados por Oswald discutiremos, a seguir, a utilização dos termos *Lento* e *Adagio*. Em alguns momentos da *Missa em Dó menor*, o andamento passa de *Allegro Moderato* para *Adagio* (*Gloria* e *Credo*). Nesta *Missa* que, se comparada com a *Missa de Réquiem*, possui andamentos, em geral, mais rápidos, não há nenhuma indicação de *Lento*. O *Agnus Dei*, momento da *Missa* geralmente contido, é aqui um *Andante*, enquanto na *Missa de Réquiem*, que por definição possui um caráter mais grave, o andamento escolhido foi *Lento*.

Para discutir a escrita dos andamentos lentos, recorremos também às indicações internas dos movimentos em que este termo ocorre. No *Dies Irae* da *Missa de Réquiem,* a partir do *Confutatis*, há indícios fortes da relação entre os andamentos utilizados por Oswald. O *Confutatis*, que assim como o início do movimento traz a indicação *Con moto*, é seguido por um *calmo e espressivo* e um *molto rit*, que preparam a entrada do *Adagio* (*Oro supplex*). Novo *molto rit* é usado no *Gere curam mei finis*. A próxima seção do texto, *Lacrimosa*, é um *Lento espressivo*, seguido no *Pie Jesu* por um *più lento*. Nestas duas últimas seções do texto percebemos uma tendência à textura homofônica e à utilização das quatro vozes em bloco, conferindo um caráter mais pesante, com menos movimento. Se considerarmos que, desde o *Confutatis*, há uma tendência geral de diminuição do andamento, culminando no

Miolo_Musica.indd 205 3/8/2009 10:09:37

più lento, diminuição essa conduzida pelos *molto rit*, veremos que ele utilizou o *Lento* como um andamento mais vagaroso que o *Adagio*.

Observamos, também, uma utilização menos freqüente do termo *Lento* do que do termo *Adagio*. A escolha do andamento *Lento* para o *Introitus* do *Réquiem* pode ser vista como mais uma chave, pois tradicionalmente este movimento é um dos menos movidos da *Missa de Réquiem*, inclusive por associação ao texto – *Descanso eterno* – que sugere nenhuma mobilidade. A análise do *Veni, Sancte Spiritus*, comparado ao restante da produção sacra, também auxilia a considerar o *Molto Lento* como o andamento mais vagaroso utilizado por Oswald em toda sua obra sacra, que nesta obra de apenas 10 compassos adota figurações largas e a fórmula de compasso 3/2. Pelos fatores expostos, concluímos que a utilização do termo *Lento,* portanto, sugere um andamento menos movido que o *Adagio*.

Outro ponto obscuro é a relação entre *Andante* e *Moderato*. Na comparação entre os dois manuscritos da *Missa em Dó* menor, nota-se a transformação do *Allegro Moderato,* no manuscrito para coro e órgão, para *Moderato,* no manuscrito para coro, cordas e órgão. A opção pelo *Moderato* para o *Credo* cria, por sua vez, um contraste com o *Gloria*, *Allegro Moderato*, tornando clara a relação entre os dois movimentos: o *Gloria* um pouco mais movido que o *Credo*. Percebemos, no entanto, a proximidade entre esses dois movimentos, o que faz com que possamos concluir que o *Moderato* de Oswald está mais perto dos andamentos rápidos que dos lentos.

O *Con moto* usado no *Dies Irae* e no *Libera me* indica a necessidade de um andamento além do moderado, ou seja, com movimento, sem ser definitivamente rápido. Estaria aproximado, na relação meramente temporal, dos andamentos *Moderato* e *Allegro Moderato*. Em caráter, no entanto, um *Allegro* não seria adequado para a visão oswaldiana do texto do *Réquiem*, enquanto o *Moderato* excluiria a idéia de agitação presente no *Con moto*.

As transformações temporais nas obras sacras de Henrique Oswald movem-se mais por proximidade e gradação do que por contraste. Assim como em outros parâmetros analisados por nós em outros trabalhos, a escrita de Oswald é uma escrita de nuances e de sutilezas, porém de precisão de intenções dentro dessa sutileza. Para um domínio destas gradações Oswald utiliza expressões de modificação do movimento, fazendo com que exista sempre um forte controle dessas nuances. Entre as expressões utilizadas por Oswald encontramos: *allargando, rall, rit, poco rit, rit molto, molto rit, molto calmo, più calmo, calmo e espressivo, lento espressivo, più lento, animato, più animato, a tempo, 1º tempo*.

Observa-se claramente, através da tabela geral de andamentos, que os andamentos que possuem maior número de ocorrências em sua música sacra são

Miolo_Musica.indd 206 3/8/2009 10:09:37

o *Adagio* e o *Andante*. Pelas razões já expostas, nossa opção é considerar que entre o *Adagio* e o *Andante* há uma proximidade. Não encontramos, na análise da obra, nada que sugerisse um determinado perfil melódico, ou de textura, ou ainda do tratamento harmônico, que pudesse ser diretamente associado à escolha de um ou outro andamento.

Os dois *Tantum Ergo* são as únicas obras sem nenhuma indicação de andamento.[73] Pelo que foi analisado, pelo perfil das obras e pelas proximidades entre os dois *Tantum Ergo* e um *Pater Noster*, por exemplo, se tivéssemos que adotar um andamento apropriado para estas duas obras, escolheríamos o *Andante*, visto dentro da tabela que apresentaremos em seguida.

A análise da *Missa de Réquiem* mostrou o papel central que ela possui no entendimento do pensamento de Oswald como compositor, no que diz respeito às escolhas de andamento e às indicações de sua transformação, dados importantes para a interpretação da obra sacra coral. Pelo que foi exposto, concluímos este artigo propondo a seguinte tabela de gradações de movimento para as obras sacras de Henrique Oswald, do mais lento ao mais rápido:

Molto Lento
Lento
Molto Adagio
Adagio
Andante
Moderato
Con moto
Allegro Moderato
Allegro

Referências Bibliográficas

ARCHANJO, Samuel . *Lições Elementares de Teoria Musical*. São Paulo, Ricordi, 1930.

BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia Musical*. São Paulo, Ricordi, 1941.

CHARTIER, Roeger. *Inscrever e Apagar*: cultura escrita e literatura. São Paulo, Unesp, 2007.

D´ALMENDRA, Julia. *Les Modes Gregoriens dans l´oeuvre de Claude Debussy*. Paris, Institut Grégorien, 1950.

DANHAUSER, A. *Resumo da Theoria da Música*. Tradução portuguesa: Carlos de Mesquita. Paris, Henry Lemoine, 1898

[73] Lembramos que são duas obras diferentes sobre o mesmo texto.

Miolo_Musica.indd 207 3/8/2009 10:09:37

GIOVANNINI. La Riforma della Musica Sacra in Italia, dopo il decreto ed il regolamento del luglio 1894. *Rivista Musicale Italiana*. Torino, Fratelli Bocca Editori, 1896.

HINDEMITH, Paul. *Treinamento Elementar para Músicos*. São Paulo, Ricordi,1975.

IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931). A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral.* Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

LISZT, Franz. *Pages Romantiques*. Provence, Éditions d'aujourd'hui. Colléction Les Introuvables, 1985.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald:* Músico de uma Saga Romântica. São Paulo, Edusp, 1995.

OSWALD, Maria Isabel Monteiro. *Carlos Oswald*: Pintor da Luz e dos reflexos. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2000.

PIO X – *Motu Proprio "Tra le sollecitudine" sobre a Música Sacra* (1903), Petrópolis,

Editora Vozes, 1959

READ, Gardner. *Music Notation*: a Manual of Modern Practice. New York, Taplinger Publishing Comany, 1979, 2nd edition.

VILLA-LOBOS. Educação Musical. *Boletin Latino-Americanto de Música*. v/6 (abril 1946) pp. 495 – 588.

VOLPE, Maria Alice. Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 21, p. 51-76, 1994-1995.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoria de la Musica*. Barcelona, Editorial Labor, 1984.

SUSANA CECÍLIA IGAYARA é professora do Departamento de Música da ECA-USP desde 2004. É Mestre em Musicologia pela ECA-USP e doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da USP. Possui graduação em Música (Composição) pela ECA-USP e Piano pela Faculdade Mozarteum de São Paulo. É graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela ECA-USP. Como pesquisadora, possui artigos publicados sobre música brasileira, além de participações em congressos e seminários nas áreas de Música, Educação Musical e História da Educação. Trabalhou no Museu Lasar Segall, órgão do Ministério da Cultura (coordenadora do Núcleo de Estudos da Divisão de Música e regente coral), Faculdade de Arte Santa Marcelina (professora de Canto Coral), Faculdade Mozarteum de São Paulo (professora de Canto Coral e Metodologia da Pesquisa) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (coordenadora do Centro de Documentação Musical). É membro da Associação Brasileira de Educação Musical e apresentadora do programa Canto Coral pela Rádio USP FM.

Miolo_Musica.indd 208 3/8/2009 10:09:37

Rudolf Schallenmüller (IEBA) — ***Depoimento iconográfico realista, propaganda racista ou visão esotérica? Aspectos da adequação de conceitos histórico-sociológicos na abordagem de interfaces étnicas: o pintor Albert Eckhout no nordeste brasileiro***

Resumo

O "reflexo contraditório" da condição colonial (Alfredo Bosi) deve ser desvendado através do árduo trabalho da contextualização tanto histórico-sociológica como artístico-cultural. A relativa autonomia da obra de arte significa também detectar e reconhecer elementos que transcendem o contexto colonial e opressor. Esse procedimento não é descritivo mas dinâmico ,o que é analisado nas obras artísticas na época da ocupação holandesa no nordeste brasileiro. As interfaces entre a gramática pictórica do barroco europeu, a percepção do colonizador escravocrata, o choque entre os objetivos aristocratas e humanistas de Mauricio de Nassau contra os interesses comerciais dos burgueses da Companhia das Índias formam uma teia complexa que não pode ser reduzida aos chavões do politicamente ou "ideologicamente correto".

***Palavras-chave**: interfaces, contextualização, Eckhout, Mauricio de Nassau, dialética da colonização*

Miolo_Musica.indd 209 3/8/2009 10:09:37

Alfredo Bosi escreve no seu livro "Dialética da Colonização":

> Como o Eros platônico, que é filho da riqueza e da penúria, não sendo um nem outro, mas a vontade de se livrar do jugo presente e ascender aos valores que não perecem, assim o labor simbólico de uma sociedade pode revelar o negativo do trabalho forçado e a procura de formas novas e mais livres da existência. Os ritos populares, a música e a imaginária sacra produzidas nos tempos coloniais nos dão signos ou acenos dessa condição anelada. Em algumas de suas manifestações é possível não só reconhecer o lastro do passado como entrever as esperanças do futuro que agem por entre os anéis de uma cadeia cerrada. A condição colonial, como o sistema, é reflexa e contraditória.[74]

Em outras palavras, podemos atrelar todas as manifestações artísticas da época colonial ao sistema de exploração, à "máquina mercante" (Gregório de Mattos)? Ou existiria dentro da dialética da colonização um horizonte da relativa autonomia da obra artística, mesmo nas obras encomendadas pelo colonizador e opressor? A colocação desta pergunta leva à reflexão sobre a adequação de conceitos. Conceitos como racismo, machismo, sexismo, imperialismo, capitalismo, etnocentrismo, eurocentrismo etc, contraídos no chamado "olhar do colonizador", são muitas vezes rótulos e surgem como os reflexos automáticos do cachorro condicionado por Pavlov.

Gostaria de mostrar esta problemática interpretativo-conceitual através das pinturas[75] – especialmente através de um quadro – do pintor holandês Albert Eckhout, o qual fez parte da assim chamada "missão holandesa" (melhor talvez seria "intromissão holandesa") no tempo da ocupação flamenga no nordeste brasileiro entre 1630 e 1654. A figura destacada nesta época é a do Conde alemão Maurício de Nassau, que depois de uma brilhante carreira militar a serviço das Províncias Unidas, torna se governador no Brasil a serviço da Companhia das Índias Ocidentais.

Na Holanda dessa época, num ambiente de tolerância religiosa, florescem as Artes e a Ciência. Neste Século de Ouro vivem Descartes, Spinoza, Grotius, artistas como Rembrandt, Van Dyck. Nos círculos intelectuais da Côrte de Haia, o Novo Mundo desperta a curiosidade desses homens que valorizam o conhecimento da natureza, entre uma visão herdada do Humanismo e do Renascimento e a nova ciência experimental em formação. Por isso Maurício de Nassau traz

---

[74] Alfredo Bosi, Dialética da Colonização, São Paulo, 1992, p. 47

[75] Disponíveis em: http://images.google.com/images?q=Eckhout&sourceid=ie7&rls=com.microsoft:en-US&oe=utf8&hl=pt-BR&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=wi (acesso em 2/2/2009).

Miolo_Musica.indd 210 3/8/2009 10:09:37

para o Brasil cientistas e artistas para registrar a variedade da fauna, flora e da população da terra que irá governar. Todas estas atividades causaram despesas – supérfluas ao espírito burguês da Companhia das Índias Ocidentais. Maurício de Nassau é então demitido do cargo em 1644.

Enquanto Frans Post (pintor holandês, contemporâneo de Eckhout e integrante da missão que Nassau levou para o Brasil) pintava paisagens, Eckhout pintou de preferência pessoas, gente, animais e plantas. Como os dois eram Calvinistas e não católicos como os portugueses, puderam dedicar-se a temas profanos. Em conseqüência disso, foram eles os primeiros pintores no Brasil, e em geral nas Américas, a abordar paisagens e os tipos étnicos nas suas produções artísticas.

Oito das pinturas a óleo de Eckhout, monumentais, mostram pessoas, indivíduos[76]. Nelas estão representadas uma figura masculina e uma feminina, as quais representam os grupos étnicos exóticos, como foram encontrados pelos holandeses naquela época: as duas tribos indígenas Tapuya e Tupi, um par de mestiços aculturados, e um par de africanos negros. A encomenda feita por Maurício de Nassau queria informar seus contemporâneos *aristocráticos*, não informar sobre as condições de vida da colônia governada por ele, mas sim, por um lado, mostrar o contraste entre a paisagem selvagem e seus moradores no interior e por outro lado o espaço vital no litoral, civilizado e civilizável. As duas últimas pinturas mostram a etnia africana. São as pinturas mais antigas de africanos no Brasil de que se tenha conhecimento.

A africana era certamente uma escrava, trazida de Angola para cá. O chapéu elegante, com penas de pavão e enfeitado de pequenas conchas, vem provavelmente da Ásia. Nele pode-se reconhecer a atividade mercantil dos holandeses no século 17, espelhada pelo mundo inteiro. As jóias poderiam estar enfeitando uma mulher européia também. A saia de algodão tecida em azul e branco combina com o avental do homem. A bela cesta africana, que a mulher carrega sobre a mão direita levantada, está repleta de laranjas, bananas, um melão e flores de laranjeira. A mão esquerda da mulher paira sobre a cabeça de um menininho nu, de uns cinco anos de idade. O menino segura na mão direita uma espiga de milho assada, e em sua mão esquerda pousou um pequeno papagaio. Não se trata de um papagaio brasileiro, mas sim de um africano, talvez de Angola. Também ao se fazer uma descrição detalhada dos outros quadros, pode-se notar o esforço *enciclopédico* do pintor. Mas: será que temos aqui nestas obras um depoimento iconográfico realista, ou será uma imagem propagandista idealizada do colonizador? Ou até mesmo uma manifestação racista?

---

[76] Excelentes reproduções no livro "Albert Eckhout volta ao Brasil", Nationalmuseet, Copenhagen, Denmark, 2002 (disponível em português na Pinacoteca do Estado, São Paulo)

Miolo_Musica.indd 211 3/8/2009 10:09:37

As avaliações que eu encontrei oscilam entre estas posições, às vezes mesclando-as. O historiador da arte Michael Shea da University of Newcastle acha pura propaganda enganosa: "Eckhouts paintings fail to show this darker side of Dutch Brazil. The brutality, disease, drunkenness, corruption and violence inflicted by the Dutch and poor living conditions of the slaves were conveniently overlooked. A picture the Dutch wanted the rest of the world see."[77] Para ele, a flora de Eckhout é "sexualizada", enfim, trata-se de uma visão machista e colonial da Europa Ocidental. O crítico de arte brasileiro Antônio Gonçalves Filho fala de uma imagem idealizada, de retratos de um "paraíso tropical com absoluta infidelidade documental" e chega à conclusão: "um fiasco etnocêntrico!"[78] Outros, e sobretudo em alguns livros escolares didáticos brasileiros, Franz Post e Eckhout são elogiados como "verdadeiros repórteres do século 17".

Nesta questão, somente o árduo trabalho da contextualização histórica pode levar a uma compreensão adequada. Primeiramente deve-se levar em conta que Maurício de Nassau – o patrocinador e, com certeza, influenciador destas obras — era um aristocrata e não um burguês do século 17. Esta é uma diferenciação sociológica importantíssima, que aliás, já se encontra nos "Capítulos da História Colonial" de Capistrano de Abreu[79].

Nassau aprendeu a viajar na forma da chamada Tour (turnê) dos cavaleiros nobres (Grand Tour), como a "Bildungsreise" na Alemanha a viagem para formar e instruir.

Antes da Revolução Francesa, a viagem para formar e instruir era um fenômeno histórico-cultural de primeira linha. A turnê do cavaleiro era o mais importante de educação para os jovens da nobreza e tinha o objetivo de "desprovincializar". Relatos de viagens e instruções metodológicas de como viajar de forma correta são hoje fontes fascinantes da História da curiosidade. O viajar no século 17 é descrito como a "ars apodemica". Uma definição do ano de 1637: "Viajar é uma mudança de lugar que é empreendida por uma pessoa apta a tal coisa, a qual tenha a ambição e o desejo de perpassar por lugares lá de fora, para enxergar e vir a conhecer, para adquirir algum bem, o qual possa ser útil,à sua terra natal, aos amigos ou a ela mesma".

Como motivação inicial, podemos encontrar, por exemplo, a viagem de peregrinação para Santiago de Compostella, em busca da salvação pessoal. Outros motivos condutores aparecem posteriormente, como as saudades de ir para

[77] Shea, M. 1997. Analysis of Albert Eckhout's West African Woman and Child.*In Analysis of images*. Newcastle, Australia, University of Newcastle, p. 67

[78] Antônio Gonçalves Filho, em: Revista Época, edição 225, 09/09/2002

[79] "A origem principesca de Maurício lisonjeou os colonos e tornou-lhes mais repugnantes os outros governadores, simples burgueses, meros dependentes da Companhia", Capistrano de Abreu, Capítulos de História Colonial, Editora Universidade de Brasília, 1963, pág.114/115

Miolo_Musica.indd 212 3/8/2009 10:09:37

longe, a curiosidade pelo outro, pelo desconhecido ou estranho. Os escritos apodêmicos oferecem-nos uma metodologia *barroca* e *enciclopédica* da coleta de dados, com extensas indicações para a observação e descrição em viagens, com o objetivo da obtenção de conhecimentos.

Depois da viagem, estas coleções de "Curiosi" – curiosidades – eram expostas nos assim chamados "gabinetes das maravilhas" (Wunderkabinett).

Esses gabinetes também tinham a função de elevar o status social. Nassau presenteou grandes partes de sua coleção a príncipes e reis (como ao Rei da Dinamarca, ao Rei Luís 14 da França). Os Gabinetes das curiosidades e das maravilhas foram os precursores dos museus, que depois foram criados pela burguesia. Pode-se ir até mais adiante, chegando a ver essa paixão por colecionar e interrogar durante as grandes viagens como uma forma primeira na metodologia da pesquisa sociológica empírica. No século 17, o olhar do viajante aristocrático – "desinteressado" no sentido burguês – leva a marca deste contexto cultural. Nassau realizou diversas grandes turnês de cavaleiros nobres antes de sua estada no Brasil. A primeira turnê foi realizada já com a idade de 10 anos, com seu educador Hatzfeld, à cidade de Basiléia, que era o centro do novo ramo do saber, a arte apodêmica.

O levantamento científico-artístico do Brasil, iniciado por Nassau, entre os anos de 1637-1644, lembra-nos em muitas coisas os princípios formulados na literatura apodêmica, da teoria das viagens. As ilustrações fixadas nas obras de viagens do século 17 são freqüentemente retratos individuais de homem, mulher e criança, visto de frente e olhando para o observador, apresentados em seus trajes típicos, e frente a um pano de fundo com paisagem – exatamente o formato dos quadros brasileiros de Eckhout. Seria digno de pesquisar, como Nassau aplicou os princípios apodêmicos por primeiro sistematicamente em suas viagens além do mar. Por suas experiências de viagens ao Brasil, ele se diferenciou basicamente de seus contemporâneos de nobreza, que em regra nunca saíram da Europa.

Caspar Barlaeus (historiador e naturalista), o qual fez parte da comitiva de Nassau, publicou em 1648 uma obra abrangente, a "História Naturalis Brasiliae". Antes de 1630, a visão européia do Brasil era definida, pelos textos, e mais ainda pelas ilustrações feitas para as descrições de Hans Staden e de Jean de Léry. Brasil era o país dos canibais. A História Naturalis, permanecendo durante 150 anos como a única que fora impressa, trazendo descrições ilustradas da flora e fauna, mostrava agora o Brasil também como o país dos engenhos. Finalizando, uma reflexão rápida sobre esta intrigante contradição entre colonização e escravatura de um lado, e ciência, cultura e humanismo de outro lado.

O ano de 1648: Final da Guerra dos Trinta Anos, uma guerra que custou mais vítimas em relação às populações do que a Primeira ou a Segunda Guerra Mundial. Nassau participou nesta guerra. Na arte, é a era do barroco.

Miolo_Musica.indd 213 3/8/2009 10:09:37

Uma das características principais do barroco é o reconhecimento da existência de antagonismos e a aceitação aparentemente impassível de contradições, a admissão de incompatibilidades, até a exploração de desigualdades. O barroco é a era dos paradoxos não resolvidos. A solução das incoerências terrenas é projetada para um outro mundo, o que podemos sentir através dos sentidos, na arte e na música. As contradições dessa época são colossais: a crueldade diabólica do tráfico dos escravos e a beleza divina das igrejas são exemplos paradigmáticos de uma simultaneidade moderna dos extremos. Seria necessário – exatamente para evitar "fiascos etnocêntricos" de qualquer proveniência — poder estabelecer uma simultaneidade de olhares na avaliação de obras artísticas desta época, e não reduzi-las ao "olhar do colonizador", ou ao "olhar do colonizado" e menos ainda reduzí-las a conceitos marxistas ou freudianos, melhor dito: pseudomarxistas e pseudofreudianos.

A hipótese de que os textos e as obras dos viajantes europeus representam um discurso colonial confirma-se muitas vezes. Entretanto, verificam-se sinais de um contradiscurso questionador do processo colonizador e civilizador que ocorre em função do encontro intercultural.

Referências Bibliográficas

"Albert Eckhout volta ao Brasil", Nationalmuseet, Copenhagen, Denmark, 2002 (disponível em português na Pinacoteca do Estado, São Paulo)

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial*, Editora Universidade de Brasília, 1963

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992

GONÇALVES FILHO, Antônio. Revista Época, edição 225, 09/09/2002

SHEA, M.. Analysis of Albert Eckhout's West African Woman and Child.In: *Analysis of images*. Newcastle, Australia, University of Newcastle, 1997

RUDOLF SCHALLENMÜLLER, alemão, é professor convidado no Departamento de Música da USP/Campus Ribeirão Preto, desde 2003, lecionando História da Arte (I e II) e História da Música (V e VI). Formação em História, Filologia e Ciências Políticas na Universidade de Munique, Alemanha (1969-1976), conclusão com dois exames do estado com predicado. Doutorando desde 2007 sobre um tema da interface histórica Brasil-Alemanha com Prof. Dr. Dieter Langewiesche na Universidade de Tübingen. Rudolf Schallenmüller é Cônsul Honórario e Diretor do Instituto de Ensino Brasil-Alemanha (IEBA).

Miolo_Musica.indd 214 3/8/2009 10:09:37

Marcos Câmara de Castro (USP/Ribeirão Preto) — *Fructuoso Vianna, orquestrador do piano*

Resumo

Relato da pesquisa sobre Fructuoso Vianna (1896-1976) através do Acervo hoje pertencente à seção Multimeios da Biblioteca da ECA/USP. Crítica à política de Mário de Andrade que engendrou julgamentos precipitados sobre a obra de Vianna. Considerações sobre a poética do compositor, sua escrita pianística peculiar que cria uma "orquestração pianística"; discussão sobre os critérios e mecanismos para a eleição de clássicos pelas diferentes nações.

***Palavras-chave*:** *Fructuoso Vianna; nacionalismo; música brasileira; modernismo; canção de câmara*

Miolo_Musica.indd 215 3/8/2009 10:09:37

Nota Introdutória

Lembro-me bem de seu pai. Que músico maravilhoso!
Tocou para mim a célebre "Dança de Negros", fiquei vidrado!
Que homem educado, que sensibilidade...
Grato pelos discos, lindos, o Brasil não conhece o Brasil.
Abraço do Tom Jobim[80]

Por volta de 1986, ainda cursando a Graduação no Departamento de Música da ECA/USP, conheci Anna Maria — filha mais nova de Fructuoso Vianna — que residia no bairro dos Jardins, em São Paulo, capital. Desde então, pude conhecer mais de perto o legado do "maior compositor mineiro depois da grande floração do Barroco"[81]. Nesse período, transcrevi o depoimento que Vianna deu ao MIS do Rio de Janeiro, em 1974, e passei a colecionar o material que viria a se transformar na minha dissertação de mestrado, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ficarelli, e posteriormente no livro publicado em 2003 pela Academia Brasileira de Música. Anna Maria faleceu prematuramente, em 1993, e o Acervo da família deslocou-se para o Rio de Janeiro, aos cuidados de sua irmã mais velha, Maria Guilhermina Vianna, hoje residente no Espírito Santo. A partir daí, eu e Guigui (como é conhecida por seus amigos) consolidamos uma sólida e estimulante amizade e a convenci a doar o Acervo à ECA, para que pudesse ser estudado com o objetivo de resgatar a memória de seu pai – doação que foi realizada em 1998. No doutorado (2008) realizei a edição crítica de suas canções como parte da publicação da obra completa — meu projeto atual de pesquisa.

Arte e Política da Arte

Em 1932, Borges[82] dizia que a Europa se interessava menos pela arte do que pela política da arte. E exemplificava: "— Veja-se a tradição associativa de sua literatura e de sua pintura, sempre dirigidas por comitês e com seus dialetos políticos: um parlamentar, que fala de esquerdas e direitas; outro militar, que fala de vanguardas e retaguardas (...). Num outro texto do mesmo ano, o escritor argentino[83] dizia:

---

[80] Cartão postal para Anna Maria Vianna, filha de Fructuoso, com carimbo do correio registrando Rio de Janeiro, 29/01/1985 (referência na Seção Multimeios da Biblioteca da ECA/USP: FV/C/0071).
[81] BARROSO DO AMARAL, Zózimo e SUTER, Fred,1989.
[82] BORGES, 1985, p. 141
[83] BORGES, 1932, pp: 220-221

Miolo_Musica.indd 216 3/8/2009 10:09:37

> ... a idéia de que uma literatura deve-se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é uma idéia relativamente nova; também é nova e arbitrária a idéia de que os escritores devem buscar temas de seus países. Sem ir mais longe, creio que Racine sequer teria entendido se alguém lhe tivesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare tería se assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não teria o direito a escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor *(local)* é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por ser estrangeiro (...) Gibbon observa que no livro árabe por excelência, o Alcorão, não há camelos; eu creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaría esta ausência de camelos para provar que é árabe. (...) Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos (...)

Na linha de frente da política da arte, na primeira metade do século vinte, no Brasil, estava Mário de Andrade, preconizando a formação do compositor socialmente útil, na medida em que dava um caráter étnico à sua produção musical. No depoimento que deu ao MIS-Rio, em 1971, Fructuoso Vianna, ao comentar a sua *Toada nº3*, sobre texto de Drummond, dizia:

> ...Gosto de ser nacionalista quando sou e gosto de não ser quando a música é boa também. Porque ela pode ter um caráter universal e ser muito boa. Mas não se pode dizer: "— Ela é nacionalista!". Pegando essa música, se vê que o caráter é nacionalista. A música é caipira mesmo mas um caipira um pouquinho transfigurado. Quem sabe ouvir, conhece o caipira ali; descobre o caipira ali. Quem sabe ouvir! Quem não sabe pode até nem perceber que é caipira.

Vasco Mariz[84] considerou esta *Toada nº 3* "um pequeno tesouro do *Lied* brasileiro": "Aparentemente monótona, de ritmo uniforme, oferece-nos a imagem perfeita da *nonchalance* (indolência) típica do caboclo cantador. E Luiz Heitor nela encontrou sugestões, "com seus acordes arpejados e as oitavas agudas, sincopadas, das sonoridades da viola caipira de cordas de arame

Sua evidente originalidade foi aceita com restrições pelo guru do modernismo. Numa carta a Manuel Bandeira, datada de 28 de novembro de 1934, Mário de Andrade[85] assim se refere a Fructuoso Vianna:

---

[84] MARIZ, 1987 (FV/P/0055)

[85] MORAES (org.), 2000, pp. 598-599

Miolo_Musica.indd 217 3/8/2009 10:09:38

Eu reagi muito a princípio contra a composição dele. Levei um solavanco danado com a *Dança de Negros* bem feita como o diabo (você sabe que ele é ótimo pianista), mas percebendo na benfeitoria da peça, um banal disfarçado, que em geral é o que me irrita muito nos franceses. Mas acabei entregando os pontos porque de-fato a peça é habilissimamente levada.

Ayres de Andrade[86] identifica em Vianna "uma timidez efusiva condicionada à delicadeza de sentimentos". Nele, a Música reflete o temperamento do Compositor, na "ausência de exuberância na expressão"; na "concentração e moderação"; na "eloqüência recatada"; no paradoxo "Timidez versus Efusividade" e na "Comunicabilidade e delicadeza de intenções". Essa efusividade estaria "condicionada à delicadeza de sentimentos". Para o crítico, a Canção de concerto (que, segundo ele, "repudia o efeito teatral") é o seu ideal de expressão artística, onde consegue "dizer o máximo com o mínimo" e chama a atenção para a sutileza em realçar as finuras do texto poético:

> Às vezes é um nada, uma acentuação inesperada, uma nota colocada aqui e ali, como que sem premeditação, mas que representa um poderoso fator de sugestão. Outras vezes é uma alteração introduzida no ritmo, aparentemente inócua mas que na verdade faz concentrar a atenção nesta ou naquela imagem do texto poético. Suas melodias são sempre espontâneas, fáceis, casando-se intimamente às palavras, denunciando quase sempre um cunho expressivo que muito deve às fontes populares, onde o compositor vai constantemente abastecer-se de inspiração mas que nunca chega a se despir de características individuais.

No I Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo (1937): "Os Compositores e a Língua Nacional", no capítulo "Ligação das Palavras", Mário de Andrade[87] diz:

> Fructuoso Vianna, por exemplo, na *Toada nº 3*, se ajeita com presteza e finíssima acuidade rítmica ao movimento do poema de Carlos Drummond de Andrade. É mais um caso, aliás, em que o respeito do compositor pela dicção do poema levou à criação duma delícia. (...) O delicioso hiato, criado na *Toada*, por causa duma noiva. A frase dizia "Uma noiva no ar". Ora o compasso vinha com síncopas nossas (...) criando todo o arcabouço rítmico da peça. Ao topar com a noiva, ficou todo sensualizado, num dengue caricioso! Aban-

[86] FV/P/0151
[87] ANDRADE, Mário de. Ata do Congresso da Língua Nacional Cantada, 1º, São Paulo, 1937.

Miolo_Musica.indd 218 3/8/2009 10:09:38

donou as células rítmicas em que vinha e dançou suavíssimo numa valsante tercina. Só esta admirável invenção rítmico-expressiva seria suficiente para perdoar o hiato. Mas o autor ainda disfarça bem num pequeno intervalo ascendente de tom, gostosíssimo de cantar na seriação silábica *nu-ar* (no ar). (...) Quem terá coragem de afirmar que a *Toada nº 3*, além de lindíssima, não será também correpondência musical perfeita dos textos que canta?

Orquestrador do Piano

Segundo Richerme[88], "o timbre do piano se altera "de acordo com as vibrações do martelo" e há "notáveis diferenças nas vibrações das cordas de uma determinada nota de um piano, de acordo com o tipo de toque", influenciando na formação dos harmônicos produzidos pelas cordas. Vianna, com sua notação precisa, solicita ao intérprete certos ataques e, através de indicações, provoca timbres determinados. Vários músicos empenharam-se em orquestrar ou instrumentar suas obras: Braunwieser, Eleazar de Carvalho, Alfred Golfin, Guarnieri, Marcelo Homem de Mello, Mignone, no entanto, é no piano que reside sua verdadeira orquestra. Seu profundo conhecimento do piano é o ponto de partida para sua escrita minuciosa e orquestral, como admitem vários críticos.

Sobre a sua sonoridade:

Dentre as suas qualidades de pianista, destaca-se a maestria com que trata a sonoridade. Sob seus dedos o instrumento canta constantemente, realizando com admirável docilidade todas as inflexões expressivas, ás quaes o seu grande poder de comunicabilidade dá notavel dynamismo. Fructuoso Vianna sabe também conduzir com artistica subtileza as gradações dos matizes e que revela excellentes qualidades de colorista(...).[89]

Sobre seu fraseado e seu toque, num outro artigo, assinado por Ricardi[90]:

O seu "toucher" é fino e atraente, de par com o seu dominio absoluto do teclado. A digitocussão, segura. Por outro lado, cuida do timbre instrumental; dai a sua sonoridade basica, por assim dizer natural, ser de boa côr e muito igual. Trata-se de artista que não tenta empolgar: procura, antes, seduzir pela doçura do fraseado, a macieza aveludada do colorido.

[88] RICHERME, 1996, pp. 27-31
[89] FV/P/0155
[90] RICARDI, 1960.

Miolo_Musica.indd 219 3/8/2009 10:09:38

Num artigo de 1928, Mario de Andrade[91] sobre a *Dança de negros* ressalta a "qualidade de toque excelente"; a "grande e eficaz fantasia"; "excelente conhecimento do piano" e ainda comenta: "inda por cima se apresenta como compositor (...) digno desse nome". Com a ressalva de que ele não apresentasse, ainda naquele momento, um caráter étnico definido, embora já demonstrando uma "vontade sincera de participar da música nacional". Quer do compositor mineiro algo mais do que a mera utilização de temas nacionais, aconselhando-o a viajar pelo Brasil para adquirir um caráter mais étnico em sua obra. "Qualidade de toque excelente, floreio positivamente admirável, bem ritmado, exato, não prejudicado nunca pela fantasia do artista, aliás grande e eficaz." Em seu depoimento do MIS/71, o autor comenta:

> Agora, a minha Dança de Negros, o Sr. creia, eu não reputo como uma grande composição mas ela teve mais repercussão. Foi tocada pelo Arnaldo Estrela, em Londres, pela Anna Stella Schic, em Moscou. A Maria Menezes de Oliva tocou no Egito, nas colônias francesas Marrocos e Argélia. O Souza-Lima, essa menina que está fazendo um grande sucesso, agora... Cristina Ortiz. Ela está tocando a Dança de Negros por toda parte. Nos Estados Unidos ela tem sido muito tocada.

Para outras formações, Vianna escreveu também para coro *a cappella*; dois pianos; violino e piano; flauta e fagote; vários hinos e um quarteto de metais (*Canção Sueca*, para 2 trompetes, 1 trompa e 1 trombone).

Conclusão (Clássicos ou Cúmplices?)[92]

Fructuoso Vianna
Era pequeno, era elegante, era discreto.
Não fêz barulho na travessia terrestre.
Deixou apenas
Um rastro de música apuradíssima[93].

Existe um ritual hindu chamado *prâna pratishtâ* que consiste na transmissão do sopro vital a imagens que se tornarão objeto de culto. Diferentemente das religiões ocidentais, onde as imagens são supostamente portadoras

[91] *In* Diário de São Paulo, 31 de outubro de 1928.
[92] *In* CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *Fructuoso Vianna, orquestrador do piano* (Rio de Janeiro, ABM Editorial, 2003, pp. 107-112.
[93] Carlos Drummond de Andrade, *In* Jornal do Brasil de 27 de Abril de 1976 (FV/P/0072).

Miolo_Musica.indd 220 3/8/2009 10:09:38

de poderes divinos, os objetos de culto hindus são literalmente "carregados" de energia vital e "recarregados" através das meditações, para que possam estar sempre prontos para auxiliar espiritualmente os devotos. Alexandra David-Néel assim descreve o ritual de transmissão:

A atitude deles (*dos devotos*) parece demonstrar que sabem que não é um deus ou deusa celeste que descerá para se incorporar à imagem, mas que são eles mesmos que habitarão esta imagem e que, sempre que a ela se dirigirem, será a eles mesmos, à energia saída deles, de que terão auxílio[94].

Guardadas as devidas proporções, a eleição dos assim chamados Clássicos segue mais ou menos o mesmo ritual. Selecionamos através da história aqueles que mais nos espelham e nos confirmam em relação a nossas perspectivas futuras. Caberá a nós e aos nossos descendentes eleger alguns e desprezar outros em função daquilo que virá a ser esse futuro. Assim como nesse ritual hindu os objetos de culto são portadores de poderes que lhes foram transmitidos pelos próprios devotos e, por isso mesmo precisam ser recarregados periodicamente, através de práticas meditativas, os avatares da música deste século precisam ser continuamente reavaliados e revisitados para que os modismos e a ganância comercial não nos privem de tão valioso patrimônio. E, como diz a Sra. Néel: "deuses e demônios não possuem outra existência do que aquela que nós lhes emprestamos". Sérgio Buarque de Holanda[95] distingüe dois tipos humanos que "regulam diversamente as atividades dos homens": o trabalhador e o aventureiro. O primeiro é aquele que enxerga a longo prazo, visando o produto final e não poupa sacrifícios de prazeres imediatos, considerando a *parte* maior do que o *todo*. Já o aventureiro "chega a dispensar (...) todos os processos intermediários" devido à relevância que o objeto final assume. "Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore":

O trabalhador (...) é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de esperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele (...). Na obra da conquista e colonização dos novos mundos coube ao "trabalhador", no sentido aqui compreendido, papel muito limitado, quase nulo. A época predispunha aos gestos e façanhas audaciosos, galardoando bem os homens de grandes vôos. E não foi fortuita a circunstância de se terem encontrado neste continente, empenhadas nessa obra, principalmente as nações onde o tipo do trabalhador, tal como acaba de ser discriminado, encontrou ambiente menos propício (...).

---

[94] NEÉL, 1951, pp. 31-36.

[95] HOLANDA, 1998, pp. 43-46.

Miolo_Musica.indd 221 3/8/2009 10:09:38

Sérgio Buarque diz ainda da influência decisiva que o gosto da aventura teve em nossa formação nacional, situando Portugueses e Ingleses na categoria dos "aventureiros", em oposição aos "trabalhadores" Holandeses. A "timidez efusiva, condicionada à delicadeza de sentimentos"; esse intimismo laborioso e construtivista do Fructuoso Vianna das *Sete Miniaturas* ou dos *Jogos Pueris* pouco têm a ver com esse espírito aventureiro, responsável por nossa colonização; e nossa História da Música tem privilegiado mais os "grandes vôos". Como disse um articulista do "Jornal do Comércio"[96]:

> (...) O seu feitio é inconfundível. Na variedade e riqueza do nosso cancioneiro camerístico, é ele tão marcado como se outros produtores não existissem. Feitio muito especial assim é o seu como homem , entre o reservado, tímido e, a seu modo, tenaz. Por outro lado, não busca a originalidade para ser original: é original porque realmente exprime o seu modo de ser, e este é bem definido. Por isso, nunca foi tentado a empreender vastas construções e mover massas sonoras ciclópicas como as empreendia e movia seu amigo Villa-Lobos; nem se aventurou pelas veredas da vanguarda, pioneira a todo custo, mesmo com sacrifício da sinceridade (...).

Num inspirado artigo, por ocasião da morte do compositor, entitulado "Não é preciso crescer para ser grande", Edino Krieger sintetiza o perfil de Vianna:

> Dos mil caminhos que compõem o labirinto misterioso da criação musical, cada criador percorre o seu, de acordo com sua própria sensibilidade e a sua relação com o meio em que se desenvolve. O caminho musical de Fructuoso Vianna não poderia ter sido outro: uma trilha quase escondida na floresta tropical da música brasileira, iluminada não pelo sol ardente das grandes sonoridades sinfônicas, mas pelo brilho cintilante de estrelas, pirilampos e raios de luar, nascidos da chama sensívelde um temperamento retraído, que como ele próprio, não parecia ter necessidade de crescer para ser grande. Diminuta quanto possa parecer a sua obras, deliberadamente limitada ao piano, ao canto e a pequenos conjuntos instrumentais e vocais, Fructuoso Vianna tem sua presença assegurada na memória musical do país. É impossível traçar-se um quadro da nossa criação pianística sem incluir sua *Dança de Negros*, seu *Corta-Jaca*, suas *Miniaturas*. São "obrinhas" como ele mesmo costumava designar suas composições de pequena duração no tempo cronológico, mas eternizadas pela significação de sua substância musical inserida num tempo

[96] Jornal do Comércio, 19 de setembro de 1962 (FV/P/0038).

Miolo_Musica.indd 222 3/8/2009 10:09:38

histórico. São momentos participantes de um processo cultural que não se mede somente em volume, mas principalmente em qualidade e significado. São marcos isolados que entretanto completam a grande cadeia, feita por vezes de pequenos monumentos esparsos como são também uma *Sertaneja* de Brasílio Itiberê, um *Batuque* de Nepomuceno, *Samba* de Levy, filões formadores do grande caudal que seria Villa-Lobos. Se já em 1931 Mário de Andrade lhe reconhecia os méritos, hoje, olhando o punhado de jóias deixadas por esse cinzelador de miniaturas, podemos nós concluir que Fructuoso Vianna tem pela frente toda uma eternidade para crescer ainda mais.[97]

Jorge Luís Borges, quando esteve no Brasil, em 1984, falando sobre a eleição de clássicos[98], disse que o mais curioso é que cada nação que os elege parece preocupar-se para que nunca se pareçam com seu país de origem. E exemplificava: o "tolerante" Cervantes na "fanática" Espanha; o "hiperbolesco" Shakespeare escolhido pela racional Inglaterra; e Goethe, "que se parece pouco com Hitler", escolhido pela Alemanha. Disse ainda que as obras se tornam clássicas não ao serem escritas mas ao serem lidas, e que as sociedades elegeriam seus autores como uma espécie de "contraveneno temperamental" ou "um antídoto", que chegariam para "corrigir os erros desses países." Clássicos — no sentido de se tornarem objeto de estudo em sala de aula —, ao invés de Cúmplices, enfim.

Posto isso, se eleger clássicos é também, como diz Borges, eleger antídotos, daí a importância de estudar criticamente a vida e a obra de Fructuoso de Lima Vianna, redimensionando seu papel na História da Música Brasileira, à luz de uma musicologia moderna e isenta de preconceitos.

Referências Bibliográficas

NOTA: A principal parte das fontes bibliográficas específicas foram as utilizadas na monografia *Fructuoso Vianna, orquestrador do piano* (Rio de Janeiro, ABM Editorial, 2003) e que fazem parte do Acervo Fructuoso Vianna da Seção Multimeios da Biblioteca da ECA/USP. Este acervo, cuidadosamente colecionado ao longo de décadas por D. Juju e depois por Anna Maria e Guigui, muitas vezes carece de referências. No entanto, todo documento está devidamente tombado e à disposição do público.

---

97 KRIEGER, Edino. "Não é preciso crescer para ser grande". Jornal do Brasil, 28 de abril de 1976.

98 "A meu pobre modo, sou um poeta", O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 de Agosto de 1984 e "Amor por Spinoza e desamor por microfones", Folha de São Paulo, São Paulo, 15 de Agosto de 1984.

Miolo_Musica.indd 223 3/8/2009 10:09:38

ANDRADE, Carlos Drummond de.*In* Jornal do Brasil de 27 de Abril de 1976 (FV/P/0072).
ANDRADE, Mário de. Ata do Congresso da Língua Nacional Cantada, 1º, São Paulo, 1937.
BARROSO DO AMARAL, Zózimo e SUTER, Fred. "Mineirice". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27de maio de 1989.
BORGES, Jorge Luís. *El escritor argentino y la tradicion* (1932) – versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores.*In Prosa Completa*, Vol. I. Editorial Bruguera S/A. Barcelona, 1985.
BORGES, Jorge Luís. *El otro Whitman*. *In Discusion*. Barcelona, Bruguera, 1985.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998
KRIEGER, Edino. "Não é preciso crescer para ser grande". Jornal do Brasil*,* 28 de abril de 1976.
MARIZ, Vasco. *A música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*.*In*Estado de São Paulo, 4 de julho de 1987 (FV/P/0055)
MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência — Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.
NEÉL, Alexandra David. *I'Hinde où j'ai vécu*. Paris, Plon, 1951.
RICARDI, ?. "Recital de Frutuoso Viana". Folha da Manhã*,* São Paulo, 12 de abril de 1960.
RICHERME, Cláudio. *A técnica Pianística: uma abordagem científica.* São João da Boa Vista, Air Musical Editora, 1996.

MARCOS CÂMARA DE CASTRO é professor de regência e coral no Departamento de Música da ECA/USP de Ribeirão Preto.

Miolo_Musica.indd 224 3/8/2009 10:09:38

Modesto Flávio Fonseca (Centro de Documentação Musical de Viçosa/MG) — *Uma antífona para a cerimônia do lava-pés*

Resumo

Este artigo versa sobre uma Antífona para a Cerimônia do Lava-Pés, *Domine, Tu mihi lava pedes?* transmitida a partir de fontes manuscritas do século XX localizadas nas cidades de Porto Firme e Piranga, ambas na região da Zona da Mata mineira. A análise desta obra evidenciou uma escrita musical de fins do século XVIII com notáveis peculiaridades e a ausência de indicação de autoria permite especular sobre sua origem, se brasileira, portuguesa ou outra ainda. Não foram encontradas outras cópias na região, assim como em catálogos de outros acervos brasileiros publicados e disponíveis. Por fim o artigo ainda apresenta a edição da obra e uma relação de músicas, com o mesmo texto, com fonte documental procedente de diferentes acervos no Brasil.

***Palavras-chave**: antífona; música religiosa; manuscritos musicais; Brasil; século XVIII*

Miolo_Musica.indd 225 3/8/2009 10:09:38

1. Introdução

As pesquisas musicais que realizamos em Viçosa (MG) a partir de 2001 (FONSECA, 2004), provocaram desdobramentos que nos levaram aos municípios de Porto Firme e Piranga, entre outros, todos situados na Zona da Mata mineira. O motivo foi a busca de um melhor entendimento sobre as relações sociocultural entre os municípios visto que foram localizadas obras comuns a estas localidades.

Piranga é cidade muito antiga e possivelmente a difusora de muitas obras musicais para além de seus limites territoriais. De acordo com Waldemar Barbosa (BARBOSA, 1995, p. 253) bandeirantes paulistas pisaram, pela primeira vez, em suas terras na última década do século XVII e em 1708 já haveria o arraial de Guarapiranga tendo feito parte, inclusive, do cenário da guerra dos Emboabas. Ainda não pesquisada devidamente, a documentação musical remanescente de Piranga revelou, até o momento, importantes exemplos pontualmente observados e que tiveram, a exemplo, a atenção do pesquisador Paulo Castagna (CASTAGNA, 1991). Duas famílias de músicos sobressaíram no século XIX na história de Piranga: os Aniceto e os Navais e destes muita cópia foi produzida e chegou aos nossos dias. Da primeira o acervo sobrevivente foi recentemente colocado sob a custódia da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), e da segunda se encontra nos arquivos da banda local *Corporação Musical Santa Cecília* em plena atividade.

Porto Firme está situado entre Viçosa e Piranga e a tradição da banda é ainda bastante presente através da *Corporação Musical São Pedro*. O município tem início com o surgimento de um povoado em fins do século XVIII e sobre este detalhe o Cônego Joaquim Quintão de Oliveira nos informa que:

> ... por mãos de faiscadores liderados pelo desbravador João Siqueira Afonso, oriundos de São Paulo, á cata do precioso metal, descendo o rio Guarapiranga, desde a região de Vila do Carmo e Vila Rica. (vale dizer: Mariana e Ouro Preto) e Guarapiranga estabeleceram-se nesta região, à margem direita do rio, construindo habitações toscas e improvisadas denominadas pelos aborígines – índios Carijós ou Botocudos, de TAPERA, nome conservado por muito tempo. (OLIVEIRA, 2001, p. 18)

Waldemar Barbosa, em seu "Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais", acrescenta que a Capela de N. S. da Conceição, "no lugar do Porto Seguro", teria sido erigida em 1753. O autor nos informa ainda que o censo realizado em 1831 acusou a existência, no ainda arraial de Tapera, de 1723 livres, 169 cativos, com um total de 1892 habitantes (BARBOSA, 1995, p. 266).

Miolo_Musica.indd 226 3/8/2009 10:09:38

No "Tratado de Geografia Descritiva Especial da Província de Minas Gerais", publicado em 1879 por José Joaquim da Silva, encontramos o arraial de Tapera como um dos distritos da cidade de Piranga. Sobre a economia local o autor destaca a existência de grande quantidade de engenhos de cana, "... onde se fabrica muita aguardente e açúcar para exportação." Gêneros como o arroz, milho, feijão e outros também são bem produzidos na região (SILVA, 1997, p. 149).

2. A Liturgia do Lava-Pés

Na liturgia católica a Cerimônia do Lava-Pés acontece na Quinta-feira da Semana Santa, sendo ela a última celebração litúrgica do dia. O texto desta cerimônia inicia com o *Mandatum novum do vobis* (Dou-vos novo mandamento) o que levou a mesma a ser conhecida como Mandato. Nesta comemora-se o ato de Jesus Cristo lavando os pés aos seus discípulos antes da última ceia, uma tocante demonstração de humildade e amor ao próximo.

A antífona é um "curto versículo ou sentença recitado pelo celebrante, antes e depois de um salmo" (MAILU). Verificando em livros litúrgicos[99] encontramos o total de nove antífonas (versículos e antífonas), as quais fazem parte da Cerimônia do Lava-Pés. Paulo Castagna esclarece que a antífona *Domine, Tu mihi lava pedes?*, 4ª antífona da cerimônia, é "... cantada quando o bispo ou sacerdote começa, efetivamente, o Lava-Pés." O texto destas duas antífonas aparece sempre com música polifônica, e o autor acrescenta ainda que nenhuma composição em estilo antigo foi encontrada para esta cerimônia em arquivos brasileiros (CASTAGNA, 2000, p. 560).

[99] Manual da Semana Santa (SILVA, 1950, 313), Liber Usualis (LIBER, 1927, p. 577) e Officium Majoris Hebdomadae (OFFICIUM, 1923, p. 339).

Miolo_Musica.indd 227 3/8/2009 10:09:38

Texto da 4ª antífona do Lava-Pés em latim e em português.

Domine, Tu mihi lavas pedes?	"Senhor, tu lavar-me os pés?"
Respondit Jesus:	Responde "Se não te lavar os pés,
Jesus, et dixit ei: Si non lavero	não terás parte comigo." Veio então
tibi pedes, non habebis partem mecum.	o Simão Pedro, e disse-lhe Pedro:
Venit ergo ad Simonem Petrum,	"Senhor, tu ..." "O que faço agora tu
et dixit ei Petrus: - Domine...	não o sabes, sabê-lo-ás depois." –
Quod ego facio, tu nescis modo; scies	"Senhor, tu ..."
autem postea. – Domine...	

3. As fontes documentais manuscritas

Tivemos contato inicialmente com documentos pertencentes aos arquivos da *Corporação Musical São Pedro*, regida atualmente por Paulo Ramos, da cidade de Porto Firme. Nestes constam partes para as 4 vozes, 2 violinos, clarineta, Sax barítono e baixo em Mi bemol. Em todas as cópias, uma de cada instrumento e voz, foi usada uma tinta azul, não constando, em nenhuma delas, data, local, copista e compositor. As folhas possuem umas 10, outras 12 pentagramas. A parte para soprano traz a terminologia "tiple" na clave de sol na 2ª linha. Também usam a mesma clave de sol as partes de contralto e tenor. A parte de baixo vocal traz a terminologia "baixa" na clave de fá na 3ª linha desenhada para a esquerda. O provável copista é Antônio Maurício da Silva nascido em 10 de agosto de 1900. Foi regente da banda de Porto Firme durante muitos anos (OLIVEIRA, 2001, p. 80). No atual acervo da banda existem várias cópias de sua autoria.

Considerando estes aspectos da grafia nos documentos analisados, não é difícil perceber que o autor destas cópias o fez a partir de uma mais antiga. Ainda tivemos uma informação de Paulo Ramos que afirma ter ocorrido, em tempos pretéritos, a visita de regentes de Piranga ao conjunto musical com o qual trabalha em Porto Firme. Este fato nos leva a crer na possibilidade de serem estes visitantes agentes da disseminação de obras encontradas hoje em Porto Firme com origem em Piranga. Por fim, tal conjunto de fatos nos levou a visitar o município de Piranga, vizinho ao de Porto Firme, com o intuito de verificar a existência de cópias mais antigas que poderiam ter servido como matriz para aquelas. A visita foi um sucesso, pois encontramos um conjunto de partes contendo exatamente a mesma

Miolo_Musica.indd 228 3/8/2009 10:09:38

antífona de nosso estudo. Tais documentos pertencem ao arquivo da *Corporação Musical Santa Cecília*, fundada em 1875 pelo Maestro Francisco Antônio de Souza Navais (GOMES, 2005, p. 16), hoje sob a batuta de Fábio Fernandes.

O conjunto de partes de Piranga apresenta o seguinte conjunto musical com as quatro vozes, dois violinos, baixo em Dó, flauta, clarineta, piston, duas trompas além de helicon em fá e baixo em si bemol. São cópias de diferentes fontes, algumas com os nomes de Antônio Epifrano dos Reis (1931), Joaquim Navaes (1912, 1918, 1924 e 1937) e José André Navaes (1937) como copistas. Exceto uma confeccionada em fevereiro, todas as demais, dentre as que possuem registro no documento, foram produzidas no mês de março citando Piranga como local da produção. O nome de José Isabel está no papel que serve de invólucro para os documentos e acreditamos tratar-se de José Isabel Portugal, patriarca de uma família de músicos do município de Paula Cândido, também da mesma região, e possível copista de um dos documentos que usa tinta preta e vermelha, característica sua observada em outros documentos com sua assinatura como copista. Nos demais manuscritos foi utilizada tinta preta e os tipos de papéis são variados com 8, 10 e 12 pentagramas na posição vertical e horizontal. Um dos conjuntos de autoria anônima apresenta as 4 vozes com a nomenclatura tiple (clave de sol), altus (clave de sol), tenor (clave de Dó na 4ª linha) e baixa (clave de fá desenhada ao contrário).

Diante este quadro de documentos, considerando os aspectos estilísticos da obra comentados adiante, temos a forte impressão de, ao longo do tempo, terem havidas diferentes mutações na grafia, instrumentação, ritmos e notas, e somos levados a acreditar que, apesar das cópias de Piranga serem as mais antigas identificadas até o momento, esta obra parece ter o seu conjunto de cópias original procedente de outra localidade e de uma data ainda mais antiga.

4. Aspectos estilísticos

Em sua estrutura formal esta antífona apresenta cinco compassos de introdução instrumental. Os primeiros dois trazem um material temático anacrústico (antecedente) tocado pelos violinos em distância de intervalos de terça. Nos compassos 3 e 4[100], com caráter anacrústico, o compositor utilizou quiálteras de seis notas em um tempo, funcionando como uma variação da anacruse inicial da obra. O compasso 5 tem caráter conclusivo realizando uma cadência perfeita. Desta forma, o primeiro período estrutural possui uma simetria irregular assim compreendida: 2 + 3 (antecedente e conseqüente).

[100] A partitura se encontra disponível no Anexo deste artigo.

Miolo_Musica.indd 229 3/8/2009 10:09:38

Do compasso 6 ao 22 temos a seção A e os compassos 23 e 24 funcionam como uma transição curta, recapitulando o material da frase conseqüente da introdução da obra, por esta razão, tem o caráter de introdução da seção B que vai do compasso 25 ao primeiro tempo do 45. Para concluir esta pequena obra musical, o compositor lançou mão, uma vez mais, da segunda frase da introdução (conseqüente) criando uma seção instrumental conclusiva, com caráter de coda. Ao reapresentar este material proveniente da introdução da obra, o compositor obteve maior unidade formal para esta antífona.

Fig. 1: Macro-estrutura da obra.

A Intr. + a, b, c	**B Intr. + a, b, c**	**CODETA**
22 c. T - D	22 c. D – T	3 c. T

Seção A:

Compasso 1 ao 5	Introdução
Compasso 6 ao 10	a – Tônica
Compasso 11 ao 15	b – Transição para dominante
Compasso 15 ao 22	c – Dominante

Seção B:

Compasso 23 ao 24	Introdução (transição)
Compasso 25 ao 30	a – Dominante
Compasso 31 ao 37	b – Tônica
Compasso 38 ao 44	c – Tônica

Codeta:

Compasso 45 ao 47	Seção conclusiva na Tônica

Chama atenção a escrita para os dois violinos no compasso 5. Em uma relação, desde o início da música, espelhada a uma distância ora de 3ª, ora de 6ª, nos 3º e 4º tempos do compasso 5, o compositor lança mão de um pequeno, porém intenso, conflito rítmico entre os dois violinos. Apesar da disparidade entre eles, o resultado final é de completa comunhão e equilíbrio melódico. Um exemplo de refinamento na escrita musical dentro do estilo "concertante". A possibilidade de

Miolo_Musica.indd 230 3/8/2009 10:09:38

erro de algum copista, ao registrar tão inusitada diferença rítmica, é descartada uma vez que o mesmo recurso é recorrente em outros dois momentos dentro da mesma obra. A seção estrutural da qual faz parte tal episódio é reutilizada exatamente no meio e no final desta singular antífona. Ainda sobre os dois violinos observamos que nos compassos 25 e 26 o segundo tem notas mais agudas que o primeiro sendo este mais um momento de quebra do padrão predominante na relação entre eles.

É notório a diferença de tratamento dada ao soprano e contralto quando estes estão no Tutti e quando fazem a função de Duo. Dentro do contexto brasileiro da época, em algumas obras para soprano solo, como é o exemplo do *O vere Christe* de José Joaquim da Paixão e *Te Christe solum novimus* de José Maurício Nunes Garcia, as notas mais agudas são um Sol 4 e um Lá 4 respectivamente. No caso desta antífona, além das notas agudas Si 4 para o soprano e Mi 4 para o contralto, nos Duos estas vozes são tratadas como solistas chamadas a vencer os desafios de pequenas coloraturas e ornamentos sempre em uma relação de terças e sextas, assim como os dois violinos. Este é um claro exemplo da influência da ópera lembrando que, no século XVIII na igreja, não era permitido à mulher cantar no coro, cabendo a voz mais aguda a uma criança (tiple) ou a um homem adulto (sopranista).

Dentro de uma escrita absolutamente homofônica chama a atenção uma pequena imitação que acontece nos compassos 9 e 10 com repetição nos compassos 28, 29, 31 e 32. Nos dois primeiros as vozes são imitadas pelas trompas, enquanto que nos demais compassos, a repetição é realizada pelo 2º violino e baixo. Sendo duas passagens na mesma região tonal e todas construídas da mesma forma, podemos pensar ou, em uma desatenção do compositor ou, em uma consciente preocupação com o timbre, algo relevante para a época. É interessante observar também a grande movimentação do baixo instrumental no compasso 36 em contraponto aos violinos imprimindo mais dinamismo a esta passagem. No compasso 25 a maior movimentação do baixo instrumental está no momento de desaceleração rítmica dos violinos, recurso muito usado com as trompas nesta antífona. Estas últimas possuem grande relevância motívica nos compassos 2 e 3 com um caráter autônomo e que acontece somente neste momento da obra.

Na seção A, a transição para a região da dominante acontece entre os compassos 11 e 15. A seção B inicia na região da dominante e também possui seu momento transitório retornando para a região da tônica. Chama-nos a atenção com relação a esta transição na seção B, pois ela acontece de forma absolutamente abrupta, resumida em quatro semicolcheias no último tempo do compasso 30. Este pequeno e eloqüente movimento faz um grande contraste com a estrutura equivalente na seção A que foi realizada em cinco compassos. O compositor realiza esta passagem com as trompas e os baixos instrumentais.

Miolo_Musica.indd 231 3/8/2009 10:09:38

Com um vocabulário harmônico simples, vale observar ainda que os dois materiais temáticos apresentados na introdução estão calcados em base harmônica que varia entre o I e V graus com exceção do compasso 5, quando surge o IV grau seguido do V e I realizando, desta forma, uma cadência perfeita. No entanto o compositor não utiliza a região da subdominante para desenvolver suas idéias. Pontualmente há um acorde de 9ª sem a fundamental no último tempo do compasso 10 conseqüência do cromatismo ascendente nos baixos. É grande o uso de ornamentação para vozes e instrumentos, tanto em tipo pequeno como realizadas nas melodias.

5. Para uma interpretação

Dentro da pluralidade estilística da música do setecentos mineiro, esta antífona possui elementos de correntes modernas contrapostas ao velho barroco da Europa. Seu conjunto instrumental é à base do trio de cordas, dois violinos e baixo, e duas trompas e ainda caberiam dois oboés ou flautas. A textura homofônica a quatro vozes intercalada com duetos vocais, além da introdução e interlúdios instrumentais são também elementos do estilo de música de concerto, ou seja, de teatro, afastando esta obra, em muito, do modelo monódico dos cantos gregorianos.

Deste ponto de vista a opção mais natural de andamento seria algo que destaque o caráter virtuose dos intérpretes. Porém esta é questionada ao levarmos em conta o texto sacro que permeia toda a obra, o que suscita considerarmos o caráter da cerimônia litúrgica em questão com sua devida gravidade e respeito. Neste caso, é necessário lançar mão de uma interpretação mais comedida no andamento, minimizando a forte contaminação laica já incorporada na própria escrita musical desta antífona. Além do mais, a escolha de um andamento rápido poderá comprometer a clareza da percepção das ornamentações, tanto em tipo pequeno, como aquelas já resolvidas no discurso musical a exemplo do c. 40, t. 3 e 4 nos violinos.

A textura homofônica no tratamento às 4 vozes requer o cuidado do equilíbrio de volume entre estas e o uso criterioso do vibrato. Isto, observado, poderá auxiliar chegar a uma resultante sonora uniforme deste conjunto vocal que deve ser entendido como um só instrumento. O contraste, em relação às vozes, já é realizado naturalmente pelas seções intercaladas com os duetos de soprano e contralto, construídos com uma escrita mais elaborada, fortemente influenciada pela feitura da melodia operística italiana lançando mão de pequenas coloraturas e explorando os registros mais agudos das duas vozes como vimos anteriormente.

A dinâmica não é registrada nas fontes que transmitem esta obra. As melhores opções, e mais seguras, serão aquelas que garantam o equilíbrio entre

Miolo_Musica.indd 232 3/8/2009 10:09:38

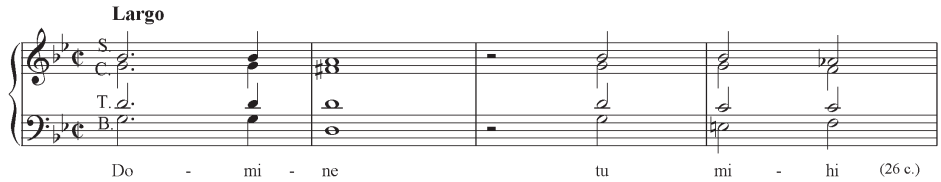
conjunto instrumental e o vocal. Esta obra não apresenta um perfil emocional que requer fortes mudanças de volume de som, ainda mais com apenas um afeto em seu discurso. Por este aspecto ela aproxima da construção barroca que é mais regular, com um fluxo rítmico e melódico constante.

6. Diferentes antífonas para a Cerimônia do Lava-Pés em arquivos brasileiros

Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência:

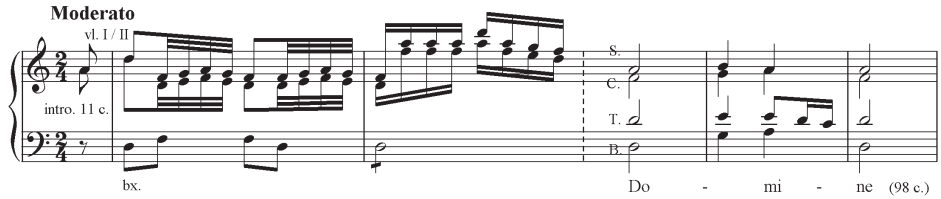
No. 358 – cópia anônima do início do século XX. Compositor anônimo. (DUPRAT, 2002, p. 33).

No. 359 – cópias anônimas da 2ª. metade e fins do século XIX. Compositor anônimo. SATB / of / bx. (DUPRAT, 2002, p. 33). Existem outras cópias em Viçosa (FONSECA, 2004, p. 149).



No. 360 – cópia de Bernardino Teixeira de Abreu, Santa Bárbara, 20 de março de 1856. Propriedade de Carlos Felix Jorge, Santa Bárbara, 25 de março de 1888. Compositor anônimo. Edição publicada no *Música do Brasil Colonial*, vol. III – Museu da Inconfidência (DUPRAT, 2004, pp. 141-164).

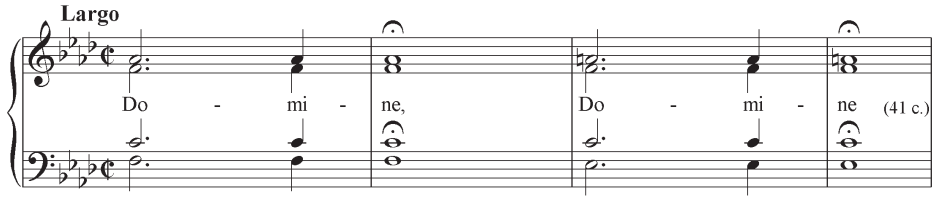
Existem cópias no MMM - BRMGMAmm PUCRJ-04(0554-0576). Cópia de C.S. Telles Guimarães. vl. I e II, vla, bx, ob I e II, pst, ophcl, trb – faltam as vozes (BARBOSA, 1978, p. 264).



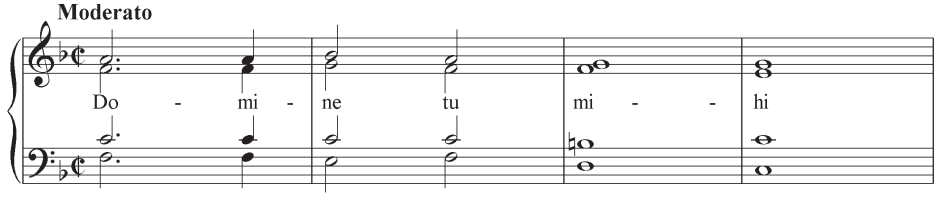
Miolo_Musica.indd 233 3/8/2009 10:09:39

Catálogo temático das obras de André da Silva Gomes:
No. 095 – autógrafo de 1810. SATB / Bx (DUPRAT, 1995p. 195).

Catálogo temático de obras de José Maurício Nunes Garcia:
No. 198 – Obra composta em 1799. As cópias estão em São João Del Rei – BRMGSJls PUCRJ-07(0485-0491). Cópias de Francisco Martiniano de Paula Miranda de 1851. SATB (MATTOS, 1970, p. 295).



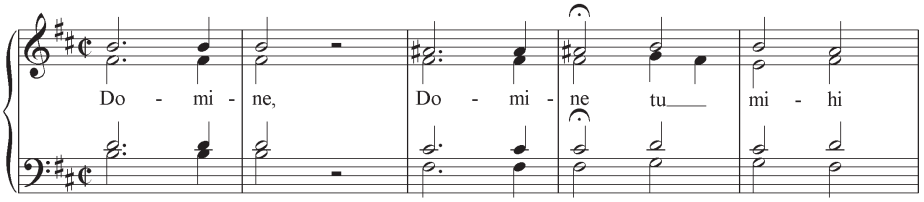
Diamantina: Pão de Santo Antônio:
Diamantina – Arquivo do Pão de Santo Antônio:
MESQUITA, J.E. Lobo de – BRMGDIsa PUCRJ-01(0927-0937) – cópia de Modesto Antônio Ferreira (1893) e Neco Coutinho (1894). SATB / vl.I, bx, cont. (BARBOSA, 1978, p. 154).



Mariana - Museu da Música:
COELHO, José - BRMGmm PUCRJ-04(0554-0576) – cópia do século XVIII. SAT. Incompleto, faltando o baixo vocal e todo o instrumental. (BARBOSA, 1978: 72).

Miolo_Musica.indd 234 3/8/2009 10:09:39

Aiuruoca – Arquivo da USP:
(MAMMI, 1997).



São João del Rei:

Orquestra Ribeiro Bastos – BRMGSJrb PUCRJ-25(0918-0930). Obra do Pe. José Maria Xavier (BARBOSA, 1978, p. 421).

Orquestra Ribeiro Bastos – BRMGSJrb PUCRJ-25(0639-0644), de compositor anônimo com cópias de Martiniano Ribeiro Bastos (BARBOSA, 1978, p. 443).

Lira Sanjoanense – BRMGSJls PUCRJ-06(0361-0378). Obra do Pe. José Maria Xavier. Cópia de João Crisóstomo Alves de Magalhães (BARBOSA, 1978, p. 421).

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1995.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Xerox, 1978.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, 2000. 3 vol. Tese de doutoramento.

CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, São Paulo, Depto. de Música da ECA-USP, v.2, pp. 116-133, nov. 1991.

Miolo_Musica.indd 235 3/8/2009 10:09:39

DUPRAT, Régis; BIASON, Mary Ângela (Org.). *Acervo de manuscritos musicais*: *Coleção Francisco Curt Lange. Volume III – Compositores anônimos*. Belo Horizonte: UFMG / Museu da Inconfidência – Ouro Preto, 2002.

DUPRAT, Régis (Org.); BIASON, Mary Ângela (coord. Técnica). *Música do Brasil Colonial (III)*. – São Paulo: Editora as Universidade de São Paulo: [Museu da Inconfidência], 2004.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo, Paulus, 1995.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Catálogo Temático de Manuscritos Musicais para a Semana Santa e Quaresma em Arquivos de Viçosa (MG)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2004.

GOMES, Marco Antônio. *Piranga – Palavras Negras em Lavras Novas (E o legado da resistência negra no país de Guarapiranga)*. Mariana, Gráfica Mariana, 2005.

LEFEBVRE, Dom Gaspar. *Missal Quotidiano e Vesperal*. Bruges, Desclee de Brouwer, 1955.

LIBER Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. Vel II. Classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis*In*subsidium cantorum a solesmensibus manachis: diligenter ornato. Typis Societatis S. Joannis Evang. / desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi. Parisis, Tornaci, Romae, 1927.

MAILU WEB SITE, Teoria Musical. Disponível em: < http://br.geocities.com/mailu1br/dicionario/diciA.htm >. Acesso em: 17 ago. 2008.

MAMMI, Lorenzo (Org.). *Projeto Minas* – Coleção Ayuruoca. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 1997. Disponível em <www.eca.usp.br/minas>

MATTOS, Cleofe Person de (Org.). *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Conselho Federal de Cultura, 1970.

OFFICIUM Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae A Dominica*In*Palmis Usque ad Sabbatum*In*Albis Cum Cantu Juxta Ordinem breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. Edicio Typica Vaticana. Romae Typis Polyglottis Vaticanis, 1923.

OLIVEIRA, Joaquim Quintão de. *Historiografia de Porto Firme*. Viçosa, Aprenda Fácil Editora, 2001.

SILVA, José Joaquim da. FILHO, Oswaldo Bueno Amorim (introdução). MELLO, Maria Lúcia Brandão de (atualização ortográfica). *Tratado de Geografia Descritiva Especial da Província de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Históricos e Culturais, Fundação João Pinheiro, 1997.

Miolo_Musica.indd 236 3/8/2009 10:09:39

SILVA, P. A. B. Alves da. *Manual da Semana Santa*. São Paulo, Livraria Salesiana Editora. 3ª. edição, 1950.

MODESTO FLÁVIO CHAGAS Fonseca graduou-se em Regência pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG em 1993 e obteve o título de Mestre pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO em 2004. É Regente Adjunto da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo desde 1993 e Titular da Orquestra de Câmara de Viçosa desde 1994. Em 2001 formou o "Coro e Orquestra Domine Maris" especialmente para levar ao público obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX. Com este grupo gravou o CD "Creator Almer" com obras de José Maurício, Manoel Dias de Oliveira, Jerônimo de Souza além de outros. É o Diretor do Centro de Documentação Musical de Viçosa – CDMV e, através dele, lançou em 2008 a publicação "A Música Sacra em Viçosa" com obras editadas do acervo.

Miolo_Musica.indd 237 3/8/2009 10:09:39

Anexos: Aparato Crítico, Tabela de Abreviaturas e Partitura da edição

Aparato Crítico

Localização	Parte	Fonte[1]	Situação na fonte
c. 1, t. 1	Bx.	B	Duas colcheias
c. inicial (anacruze)	Vln. I	B	Lá natural
c. 1, t. 3 e 4	Tpa. I	B	Ré natural e Mi natural
c. 5, t. 3 e 4	Vln. II	A	
c. 6	S.	A	
c. 6	A.	A	
c. 6, t. 3, n. 6	Vln. I	A	Mi semicolcheia
c. 6, t. 3	Bx.	A	Mi e Dó colcheias
c. 7, t. 1	S.	A	Fá colcheia
c. 7, t. 1	A.	A	Si colcheia
c. 8, t. 2	A.	A	Sem ornamento
c. 10, t. 4	Bx.	A	Si bemol colcheia
c. 11, t. 3	A.	A	Si bemol
c. 11, 12 e 13	A.	A	Sem ornamento
c. 12	Bx.	A	Fá colcheia
c. 12,t. 2	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 13, t. 2	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 13, t. 3	S.	A	Ré colcheia pontuada
c. 15	Vln. II	A	Sem as ligaduras
c. 15, t. 3	Tpa. I	B	Mi natural
c. 15, t. 3	Tpa. II	B	Sol natural 3
c. 16, t. 2	Vln. II	A	Si bemol colcheia
c. 16, t. 4	Vln. I	A	Re semínima
c. 16, t. 2 e 4	Tpa. I	B	Mi natural
c. 16, t. 2 e 4	Tpa. II	B	Sol natural e Dó natural
c. 17, t. 2	Vln. II	A	Dó semicolcheia
c. 17, t. 4	S.	A	Pabebis
c. 18, t. 2, 3 e 4	Vln. II	A	
c. 18, t. 3	Tpa. I	B	Mi natural
c. 18, t. 3	Tpa. II	B	Sol natural
c. 19, t. 2	S.	A	
c. 19, t. 4	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 19, t. 1	Tpa. I	B	Mi natural
c. 19, t. 1	Tpa. II	B	Mi natural mínima
c. 20, t. 4	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 20, t. 2	Tpa. I	B	Mi natural
c. 20, t. 2	Tpa. II	B	Lá natural 1
c. 21, t. 3 e 4	S.	A	Semínima
c. 21, t. 1	S.	A	Si bemol colcheia
c. 22, t. 2	Vln. I	A	Si bemol colcheia
c. 22, t. 3	Vln. I	A	Si bemol colcheia
c. 23, t. 2	Tpa. I	B	Mi natural
c. 23, t. 2	Tpa. II	B	Dó natural
c. 25, t. 1	Vln. I	A	Colcheia pontuada e semicolcheia

Miolo_Musica.indd 238 3/8/2009 10:09:40

c. 25, t. 2	Tpa. I	B	Mi natural
c. 25, t. 2	Tpa. II	B	Sol natural
c. 27, t. 2	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 27, t. 2	Tpa. I	B	Mi natural
c. 27, t. 2	Tpa. II	B	Lá natural
c. 28, t. 4	A.	A	Fá colcheia
c. 28, t. 3	B.	A	Si bequadro colcheia
c. 28, t. 3, n. 2	B.	A	Si bequadro
c. 29, t. 3	Tpa. I	B	Mi natural
c. 29, t. 3	Tpa. II	B	Sol natural
c. 29, t. 3 e 4	Bx.	A	Sol colcheia
c. 30, t. 3	Vln. I	A	Mi colcheia
c. 30, t. 3	Tpa. I	B	Mi natural
c. 30, t. 3	Tpa. II	B	Sol natural
c. 30, t. 3	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 33, t. 3	A.	A	Sem ornamento
c. 33, t. 4	A.	A	Duas colcheias
c. 33, t. 3	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 34	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 34, t. 3	A.	A	Re natural semicolcheia
c. 34, t. 1 e 4	A.	A	Sem ornamento
c. 34, t. 3	Vln. II	A	Re natural semicolcheia
c. 35, t. 1 e 4	A.	A	Sem ornamento
c. 35, t. 4	A.	A	Sed
c. 36, t. 2	Bx.	A	Si bequadro semicolcheia
c. 36, t. 4	A.	A	Fá sustenido semínima
c. 36, t. 4	Vln. II	A	Fá sustenido colcheia
c. 39, t. 2	Vln. II	A	Sol semínima
c. 39, t. 4	Tpa. I	B	Fá natural
c. 41, t. 3 e 4	A.	A	Fá e Mi semínimas
c. 41, t. 3	Vln. II	A	Sol semicolcheia
c. 42, t. 2	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 42 e 43, t. 4	A.	A	Sem ornamento
c. 43, t. 2	Vln. II	A	Sem ornamento
c. 44, t. 4	B.	A	Si bemol
c. 44, t. 2	Vln. I	A	Mi natural colcheia
c. 45, t. 3	Tpa. II	B	Sol natural
c. 46, t. 2	Vln. I	A	Mi natural semicolcheia

Tabela de Abreviaturas

Abreviatura	**Significado**
A.	Contralto vocal
B.	Baixo vocal
Bx.	Baixo instrumental
c.	Compasso
n.	Nota
S.	Soprano vocal
t.	Tempo
T.	Tenor vocal
Tpa.	Trompa
Vln.	Violino

Miolo_Musica.indd 239 3/8/2009 10:09:40

Edição de:
Modesto Flávio
2008

Domine, Tu mihi

(Antífona para a Cerimônia do Lava-Pés)

Anônimo

Edição realizada a partir de fontes documentais manuscritas de Piranga e Porto Firme em Minas Gerais

Miolo_Musica.indd 240 3/8/2009 10:09:40

Miolo_Musica.indd 241 3/8/2009 10:09:40

Miolo_Musica.indd 242 3/8/2009 10:09:41

Miolo_Musica.indd 243 3/8/2009 10:09:41

Miolo_Musica.indd 244 3/8/2009 10:09:42

Miolo_Musica.indd 245 3/8/2009 10:09:42

Miolo_Musica.indd 246 3/8/2009 10:09:42

Obs.: As partes separadas desta partitura poderão ser adquiridas no endereço: modestofonseca@hotmail.com

Miolo_Musica.indd 247 3/8/2009 10:09:42

Abstracts/Keywords

Fernando Corvisier (USP/Ribeirão Preto) — Aspectos da Linguagem Pianística de Almeida Prado

Abstract

The purpose of this article is to present an eclectic approach of Almeida Prado´s pianistic style. Besides being a composer, Almeida Prado is an accomplished pianist and the piano is the ideal medium to express his ideas. His piano works occupy an important place in Brazilian piano music literature. This article analyses the evolution of his pianistic style through his several compositional periods. Almeida Prado manifests in his piano compositions a special concern for colors and timbres, exploring the resonance qualities the instrument.

Keywords: Performance Practices, Brazilian contemporary pianomusic, Almeida Prado.

Rubens Russomano Ricciardi (USP) — *Dos Universos Musicais*

Abstract

This paper develops the concept of musical universes considering the abyss that separates distinct activities named by the same word "music". It proposes that we must be conscious of the differences between three contemporary musical universes: I) (proto)-music; II) folk and popular music; III) media music. The discussion around these musical universes should necessarily be settled before the question of musical language is advanced – more yet if that question is mistakenly understood as a thematic unity. In particular it requires a critic of the generalized precarious situation of the levels of musical listening of our time when the Cultural Industry exerts a dictatorship of mean standards: "the ignorant: listening he seems deaf; a say fits him: although present, he is absent (Heraclitus). This view intends to value the importance of the listening for the present human beings and proposes a requirement for the conception of music as Art: "we only listen indeed when we become all ears" (Heidegger), when we "listen to the λόγος" (Heraclitus).

Keywords: musical language; musical universes; (proto)-music; popular and folk music; media music

Miolo_Musica.indd 248 3/8/2009 10:09:42

Rodolfo Coelho de Souza (USP) — *Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica*

Abstract

Electroacoustic Music, generated by technical approaches that do not differentiate form and content, demands an abstraction hability of the listener that makes its reception difficult for a regular concert hall audience. This difficulty may be reduced articulating electronic sounds with instruments in live performance. The principal achievement of electroacoustic music – which was to explore the inner nature of sound – had the unexpected structural effect of diluting the musical language syntax, inducing its subordination to other languages, as it happens in films and dance, to keep its communication potential. The mimetic imitation, which was a characteristic issue of the visual arts, appears in electroacoustic music as a trend perhaps against the flow of the historical process. The electroacoustic sound, in a broad sense, became present everywhere, turning the electroacoustic music reception problem more familiar than we may imagine, affecting the way recordings and its listening are approached. A new kind of scripture arises in the era of the phonogram, in contrast with the traditional oral and written process of information transmission.

Keywords: *Electroacoustic Music; XXth Century Music; Musical Language*

Antenor Ferreira Corrêa (USP) — *O arbitrário, o cultural e o natural na estruturação da linguagem musical*

Abstract

The arbitrary, cultural and natural processes in musical language structuring. This research attempts to examine the process of building scales and rhythmical patterns. It was hypothesized that choices are non-aleatory and that their patterns result from both the most expressive values of the community and the level of complexity of the cultural group. Results suggest that there is a process guided by the structural elements that are intrinsic of the musical language.

Keywords: *diatonic rhythms, rhythmic patterns, scales, isomorphisms*

Miolo_Musica.indd 249 3/8/2009 10:09:42

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá) — *O teatro musical: um outro gesto musical na obra de Gilberto Mendes*

Abstract

In recent decades there has been a movement of approximation between music, cinema and literature as well as other art forms. Musicology traditionally limited to score analysis techniques or social and historic research now uses new ideas of interpretation developed in fields such as Philosophy, Literary Theory and Communication Theory, because everything is language: music, literature, painting, sculpture and poetry. Approaching, in a certain sense, a film script were all the different simultaneous procedures involved in making the project are specified, contemporary Musical Theatre is what we can classify as a *hybrid genre* or a *coat-hanger genre*. In these specific manifestations of musical theatre exemplified here by the *Ópera Aberta* (1977) and *Asthmatour* (1971), Gilberto Mendes demystifies the act of creating and the artistic existence as a whole, showing that all acts of everyday life can and should be perceived as manifestations of individual and collective creativity. As a result, acts traditionally defined as musical activities are merely a way – the most theatrical one – of experiencing the musical phenomenon, where humour and satire seem to take shape.

Keywords: *Gilberto Mendes, Musical Theatre, Ópera Aberta, Asthmatour, act of creating, contemporary music*

Diósnio Machado Neto (USP) — *A Semana de 22 através de uma viagem pelo interior de São Paulo*

Abstract

How to control the Modernistic tradition of ruptures without compromising the continuity of referential links necessary to the accomplishment of the communication process, or in other words, how the Modern become Traditional? This is the central question of an allegedly New Era that makes intriguing the debate about "the languages" of music. The path chosen in this text was to approach the problem through the reception process. Why the reception? Precisely to observe the reactions against the rupture of language with the communication chain that, according to the critics, was decisive to the major crises of the avant-garde. The

Miolo_Musica.indd 250 3/8/2009 10:09:42

Modern Art Movement of 1922 is the beacon because it was the movement that inaugurated the state of reflection about the esthetical renewal of Brazil and developed the debate about the intrinsic links between Art and Social issues, using the concept of "Brazilian identity". The choice of studying the object through the São Paulo State's inland perspective facilitates the acknowledgment of the renewal strategies proposed by the modernists in view of the deep conflict with the typical provincial conservatism, as, in thesis, the impact of the New, which is dissolved in the vastness of the metropolis, bears a status of heresy in the interior. The distillation of the conflict allows us, therefore, to observe which elements of renewal survived the conservative forces. In that space, the tradition had imposed the empire of the antique, so the process of esthetical renewal conquest was able to measure its greatness, unfolding, as we will see, other renewals far from the artistic creation, more fundamental to the constitution of its possibilities. Another important aspect is that the Modernism was financed by the elite of coffee producers, which, in São Paulo, breathed cosmopolitan airs, and had switched the burn of the woods by the chimney, the land by the factory, the plow by the automobile. It was the same elite that in the articulation centers of coffee production – through the coffee railroads of Ribeirão Preto, Campinas and Santos – exorcised the futurists and mocked their art through a frenetic cult of the music of Carlos Gomes, Chopin, Bellini and Verdi, or, with refined irony, promoted courtly tributes to Henrique Oswald.

Keywords: Brazilian Music; Modernism; Modern Art Movement of 1922; São Paulo State Interior; Reception

Mário Videira (USP) — *Linguagem além da linguagem: notas sobre a autonomia da música instrumental*

Abstract

A language beyond the language: some notes about the autonomy of instrumental music. This article aims to analyse some ideas defended by authors like Wackenroder, Tieck and C. F. Michaelis. Its main focus is the way by which, in their texts, the autonomous instrumental music is raised above the language of the words. After that, I will try to investigate if these authors' metaphysics of the instrumental music could be considered as a reaction to the Classical Aesthetics, supplying the necessary theoretical foundations for the music as an autonomous aesthetic object.

Keywords: *instrumental music; aesthetics; romanticism*

Miolo_Musica.indd 251 3/8/2009 10:09:42

Paulo César de Amorim Chagas — *Linguagem e formas de vida: Wittgenstein e a compreensão musical*

Abstract

This article analyses some aspects of Wittgenstein's philosophy and discusses its musical application. Initially, it focuses on the issue of musical understanding; then, it examines concepts such as language games and forms of life; finally, is introduces a composition example from my work *Migration – 12 channels electronic music* (1995-97).

*Keywords***:** *Wittgenstein, understanding, language games, forms of life, sound, space, gesture*

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro (Universidade Anhembi Morumbi) — *A linguagem da canção: relações entre as estruturas sonoras de ordem verbal e musical na "Cantiga de Santa Maria" nº 100*

Abstract

The analysis of Cantiga de Santa Maria 100 revealed the presence of large homologies relating categories of content with categories of expression both in its verbal (especially in its rhymes structure) and musical (mainly in rhythmic and melodic profiles) instances. Such homologies strongly suggest – or even imply – that a same fundamental level responds to manifestation in the song as a whole, and not in an exclusively verbal or musical approach. Thus, a single core of semantic invariance seems to organize the whole plan of content including both the effects of meaning generated in its verbal instance and those non-verbal effects resulting from the semiosis of the musical figures of expression.

Keywords: semiotics; musical analysis; semi-symbolism; syncretism; song

Rudolf Schallenmüller (USP) — *Réquiem para "11 de setembro"? Criação musical sob condições de tempo real*

Abstract

The "here and now" bombardment thrown at us by the media changes our perception as well as artistic creation: real-time reproduction hinders repercus-

Miolo_Musica.indd 252 3/8/2009 10:09:43

sion, which is critical for the awareness of the "falling leaf", as Adorno illustrates in Anton von Webern's work. Art-performance is not more effective in its repercussion or preclusion - at the best it tries to freeze the "everlasting present" that may be both consumerist or innovative. Rather than granting an "aura" to any work (W. Benjamin) it is the very event itself — through its iconographic reproduction — that imparts its aural element, or, as Stockhausen sees it: the "event" itself, as an astounding, shocking terrorist attack, (as was the case for September 11th), is the real "work of art" of late 21st and early 22nd centuries.
Keywords: Real-time, perception, art-performance, aura, Webern, Stockhausen

Miolo_Musica.indd 253 3/8/2009 10:09:43

Antonio Eduardo Santos (Seduc/Guarujá) —
Festival Música Nova: os sons de um laboratório musical. O Sentido "Pomo" em Gilberto Mendes como projeção do Festival Música Nova

Abstract

The second half of the 20th century represents a period of multifaceted musical production, marked by the reinvention and renovation of Brazilian musical production in its compositional dimension. The exercise of metalanguage, the freedom of creation, the elimination of frontiers making the approximating traces between erudite and popular art tenuous, the intertextuality, all are procedures that add to the importance of the *New Music Festival*, a movement that encourages the contemporary dimension of the Brazilian musical creation. With the goal of demonstrating the constitutive role played by the *New Music Festival – NMF* in the universe of our music, and being this an extensive theme, the decades of 1960 and 1970 were selected, as they were decades of great effervescence. Researching of this time period allowed us to infer that the *Madrigal ArsViva* constituted itself as a laboratory of new musical experiences, as well as to ratify the *New Music Festival* as a great panel for contemporary aesthetic reflexions, feeding today's musical Brazil.
*Keywords***:** *New Music Festival, musical panel; contemporary music; Madrigal ArsViva; musical reinvention*

Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) —
O sincretismo em música: um estudo de caso

Abstract

Culture, understood as the set of beliefs and expressions of a society, makes possible the acquaintanceship of multiple identities. Beyond allow differentiations between social groups, cultural identities present transformations in time, generating new identities. In Brazil the conjunction of different groups allowed the formation of a rich and complex cultural mosaic with the presence of three main groups: the European white, the African black and the native indian. The forged amalgam of these groups produced a singular and syncretic identity in the country. In music the syncretism is present through the assimilation of charac-

Miolo_Musica.indd 254 3/8/2009 10:09:43

teristics and musical manifestations of these three main groups. The article studies the syncretism in the work of the Swiss-Brazilian composer Ernst Widmer (1927-1990) where is identified and related elements of different groups in the construction of his composicional identity.

Keywords: *syncretism; music; culture*

Márcia de Oliveira Goulart (UNESP) — *Histórico dos eventos científicos brasileiros na área de música no século XX*

Abstract

When we turn back to the 20th century, concerning scientific events in the music area happened in Brazil, we clearly identify stages in which the history of these events went through. The first half of the century shows practically no existence of these events. On the other hand, from the 1960´s to the middle of the 1980´s the attention is drawn to the investigation of the popular music, however the works presented had more ideological than scientific character. Strictly scientific events, that is, concerned with the research results divulgation and the discussion of relevant themes to the development of the area, will only appear at the end of the 1970´s and inside the universities, a few years before the implantation of post-graduation programs in music in Brazil. With the bigger sedimentation of these programs, which led to the establishment of the ANPPOM in 1988, the quantity and the quality of the events increased considerably, so that in the last decade of the 20th century some events had specialized themselves in certain sub-areas of music, dedicating themes exclusively related to each one of them.

Keywords: *Brazil; musicology; scientific events*

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (UEA) — *Ópera no norte do Brasil no fim do século XIX*

Abstract

Lyrical activities in North Brazil through XIXth century aimed some local composers to write opera scores, as José Candido da Gama Malcher (1853-1921). His operas deals with italian fin-de-siecle models, Wagnerism and symphonic music, resulting in typical cultural environment from the najor Amazonian cities those days.

Keywords: *Opera; Amazonia; XIXth century; Gama Malcher; Bug Jargal*

Miolo_Musica.indd 255 3/8/2009 10:09:43

Susana Cecília Igayara (USP) — *"Missa de Réquiem" (1925) de Henrique Oswald: a divulgação da obra, o problema estrutural e os andamentos da música* sacra

Abstract

This article analyses Henrique Oswald's Requiem Mass (Missa de Réquiem) in the context of his choral sacred works and in the panorama of sacred music from the beginning of the XXth century, showing the central role of this particular work in Oswald's compositional thought.

Starting by a brief stylistic synthesis, the article presents some elements for a history of the interpretation of the *Missa de Réquiem*, from 1925, since its first interpreters until recent performances that have inserted the work in the international repertoire. The following focus of the article is the structural discussion, considering Roger Chartier's ideas, to whom a text and its multiple materializations are part of the historical existence of a work. This structural question made Oswald rewrite the final part of his Mass, and this version could only be known by the edition included in this article author's Master dissertation, who found it in the correspondence between Oswald and Furio Franceschini, composer and Chapel master. To explain this problem the article presents a comparison between Musical Requiem structure and the structure adopted by Oswald, clarifying the Oswald-Franceschini dialogue about the Requiem Mass. The last part of the article, which has a more analytical profile, is dedicated to discussing Tempo decisions in Oswald's choral sacred works. Analyzing Tempo transformations and discussing ambiguous terminology, this article offers a Table of Tempi chosen by the composer for his sacred works, from slower to faster, as information to subsidize interpretation, according to the musical analysis and to the musicological research made by the author.

Keywords: Henrique Oswald, Furio Franceschini, Performing Practices, Requiem Mass, Brazilian Music, Sacred Music, Choral Repertoire, Musical Analysis

Rudolf Schallenmüller (USP) — *Depoimento iconográfico realista, propaganda racista ou visão esotérica? Aspectos da adequação de conceitos histórico-sociológicos na abordagem de interfaces étnicas: o pintor Albert Eckhout no nordeste brasileiro*

Abstract

The "contradictory reflex" of the colonial status (Alfredo Bosi) is to be disclosed through extensive work on both historical/sociological and artistic/

Miolo_Musica.indd 256 3/8/2009 10:09:43

cultural contextualization. The non-absolute autonomy of the work of art also implies the detection and recognition of the elements that transcend the colonial, oppressive context. Such procedure is not descriptive, but rather dynamic. That is the focus of analysis for the works of art of the time Northeastern Brazil was occupied by the Dutch. The interfaces between European Baroque pictorial grammar, the perception of slaveholding colonizers, and the clash between Maurice of Nassau's aristocratic and humanistic objectives against the commercial interests of bourgeois East India Company make up a complex web which cannot be narrowed down to the clichés of what is politically or "ideologically correct".

Keywords: Interfaces, Contextualization, Eckhout, Maurice of Nassau, Dialectics of Colonization

Marcos Câmara de Castro (USP) — *Fructuoso Vianna, orquestrador do piano*

Abstract

This is a research report about Fructuoso Vianna's work, concerning documents stored in the multimedia library of the USP's School of Communication and Arts. It criticizes the Art concepts of Mario de Andrade who engendered precipitated judgments about Vianna's work. It approaches Vianna's composition poetics and his peculiar pianistic writing that intends to create a kind of "pianistic orchestration"; it considers also the criteria and mechanisms used to select referential composers, rated as classics in different nations.

Keywords: Fructuoso Vianna; nationalism; Brazilian music; Modernism; Art Song

Modesto Flávio Fonseca (Centro de Documentação Musical de Viçosa – MG) — *Uma antífona para a cerimônia do lava-pés*

Abstract

This article is about an Antiphony for the Foot-Washing Ceremony, *Domine Tu mihi lava pedes?* that has been transmitted from manuscripts source by 20th century, found in the cities of Porto Firme and Piranga, both in Zona da Mata, inside Minas Gerais state. The analysis of this music denoted a musical style from the end of the 18th century, with notable singularities, and the absence of the indication of the authorship allows speculation about its origin,

Miolo_Musica.indd 257 3/8/2009 10:09:43

if Brazilian, Portuguese or any other. No other copies were found in this region, as though in other archives published and available. Finally this article presents the musical edition and a list of musical incipit, with the same text, from other differents Brazilian archives.
Keywords: antiphony; religious music; musical manuscript; Brazil; 18th century

Este livro foi impresso pela **Paym Gráfica e Editora Ltda.** para
FUNPEC-Editora em agosto de 2009.
A fonte utilizada no texto Times New Roman no corpo 11/13,4
e o papel do miolo é Off Set 75 g/m^2

Miolo_Musica.indd 260 3/8/2009 10:09:43