

ANAIS DO SEFIM

v. 3 - n. 4 - 2017



v. 3, n. 4 (2017)

Anais do SEFiM

Sumário

Artigos

[O símbolo como mediador do som: algumas considerações - The symbol as the sound mediator: some considerations](#) PDF

Julio Herrlein

[Bhavana, devir sonoro - Bhavana, becoming sound](#) PDF

Yuri Behr Kimizuka

[Memória, fluxo criativo e composição musical: uma visão do processo criativo a partir de conceitos de Bergson e Deleuze - Memory, creative flow and musical composition: a point of view of the creative process from concepts of Bergson and Deleuze](#) PDF

Bruno Yukio Ishisaki

[O som como drama: a legitimação estética do timbre pela música contemporânea - The sound as drama: timbre's aesthetic legitimation in contemporary music](#) PDF

Leonardo Martinelli

[Meditações acerca da canção Sobre Todas as Coisas de Edu Lobo & Chico Buarque - Meditations on Song Sobre Todas as Coisas by Edu Lobo & Chico Buarque](#) PDF

Paulo José de Siqueira Tiné

[Epifania e música: Audiocenas a partir de as Etiópicas, de Heliodoro](#) PDF

Marcus Santos Mota

[O processo criativo de Este Breve e Belo Sonho Torto: composição musical e teatralidade - The creative process for Este Breve e Belo Sonho Torto: music composition and theatricality](#) PDF

Heitor Martins Oliveira

[O processo de transcrição para soprano e violão da Ária \(Cantilena\) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos, realizada pelo próprio compositor - The transcription process for soprano and guitar of Villa-Lobos's Aria \(Cantilena\) from Bachianas](#) PDF

Thiago de Campos Kreutz

[A melancolia e o neoplatonismo em Lachrimae de John Dowland - Melancholy and neoplatonism in Lachrimae by John Dowland](#) PDF

Juliana Lima Vasques, Mônica Isabel Lucas

[Estética musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kalevala - Musical Aesthetics and Shamanism: Vassill Kandinsk and Kalevala](#) PDF

Marcus santos Mota

[A Apreensão da Obra de Arte Musical como Propriedade Emergente - The Apprehension of Musical Artwork as Emergent Property](#) PDF

Willian Marcel Cordeiro Lentz

[Enquadramento Musical e o Fim da Música - Musical Frame and the End of Music](#) PDF

Henrique Iwao Jardim da Silveira

[Escuta e interpretação - Listenig and interpratation PDF](#)

Paraguassu Tavares Pereira Abrahao

[Tradição, ruptura e autoconsciência: reflexões sobre a questão da “linha evolutiva” dentro da música popular brasileira - Tradition, rupture and self-awareness : reflections on the question of the evolutionary line within the Brazilian popular music PDF](#)

Guilherme azevedo Granato

[As aulodias de Bruno Maderna – a flauta inspirada na Grécia antiga - Bruno Maderna’s “aulodias” – the flute inspired by the ancient Greece PDF](#)

Fabício Malaquias Alves

[Música e ideologia na obra de Guilherme de Mello: uma análise do texto Preliminar de A musica no Brasil - Music and Ideology in the Book of Guilherme de Mello: an Analysis of the Preliminar Text of A musica no Brasil PDF](#)

Gustavo Frosi Benetti

[A utilização de mecanismos retóricos na música colonial brasileira - The use of rhetorical mechanisms in Brazilian colonial music PDF](#)

Eliel Almeida Soares, Diósnio Machado Neto

[A normativa paulistana e o compositor Elpídio Pereira - The normative of São Paulo city and the composer Elpídio Pereira PDF](#)

Rafael de Abreu Ribeiro

[Frederico Schubert \(1901-1978\) e a Orquestra de Concertos de Erechim: música de concerto em Erechim entre 1950 e 1968 - Frederico Schubert \(1901-1978\) and the Erechim Concert Orchestra: concert music at Erechim between 1950 and 1968 PDF](#)

Gleison Juliano Wojciekowski

[Eu amo tudo o que não presta. Punk e poética em trinta anos de Delinquentes - I love everything is dirty. Punk and poetics over the three decades of the band Delinquentes PDF](#)

Lucas Padilha

Arranjos e Composições

[Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão “O Popular e o Sagrado” PDF](#)

Paulo José de Siqueira Tiné

ISSN: 2525-3778

O símbolo como mediador do som: algumas considerações

The symbol as the sound mediator: some considerations

Julio Herrlein*

Resumo: Este artigo trata das reflexões que surgiram a partir da escuta e análise da composição *Laterna Magica*, de Kaija Saariaho. Outras peças do repertório serão também abordadas, juntamente com um diálogo que procura traçar as diferenças entre: a) procedimentos composicionais que envolvem uma mediação simbólica e; b) procedimentos que atuam mais diretamente no objeto sonoro.

Palavras-chave: Epistemologia da Música. Música Espectral. Símbolo e Som.

Abstract: This article deals with the reflections that emerged from listening and analysis of Kaija Saariaho's *Laterna Magica*. Other pieces from the repertoire will be discussed, along with a dialogue that seeks to trace the differences between: a) compositional procedures involving a conceptual mediation and, b) compositional procedures that act more directly in the sound object.

Keywords: Music Epistemology. Spectral Music. Sound and Symbol.

Introdução

A partir da escuta e análise da composição *Laterna Magica* (2008), de Kaija Saariaho (1952 -), desenvolvi reflexões sobre processos composicionais que estendem-se para outras peças do repertório, em diferentes contextos, distinguindo: a) os processos que envolvem o trato direto com o fenômeno sonoro; b) os processos no qual a mediação simbólica da gramática musical tem um papel composicional decisivo. Algumas considerações epistemológicas aparecem em uma pequena digressão, logo no início do texto. Em seguida, busco alguns elementos de contraste, tematizando os processos de decisão utilizados em *Structures* (1951), de Boulez (1925-2016), e em como eles contrastam com a ideia de baliza perceptiva, presente no espectralismo de Saariaho. O cotejamento das obras não visa uma comparação valorativa, mas procura evidenciar ênfases diferentes, traçando uma linha divisória entre os processos composicionais que envolvem a manipulação de símbolos gramaticais, e os processos que lidam mais diretamente com a manipulação do fenômeno sonoro.

Ao escutar a composição, aparentemente de natureza não tonal, a percepção de uma tríade chamou-me a atenção, entre os c.26-29 (figura 1). Apesar de perceber a presença dessa tríade, a música não mostrou-se imediatamente apropriada para uma análise harmônica tradicional, já que o som resultante parecia mais importante do que as notas específicas que estavam sendo tocadas, levando-me a questionar o que estaria em jogo nessa música.¹

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: julio@julioherrlein.com.

1 É importante frisar que a tríade foi percebida por mim e não realizei experimentação com outros ouvintes, em busca de um consenso. Todavia, ela aparece na partitura, misturada a outros elementos da orquestração.

Figura 1. Textura contendo uma tríade de Bb maior, em *Laterna Magica*, de Kaija Saariaho, c.26-29.

The image shows a musical score for Horns (Hns.) and Trumpets (Tps.). The Horn section consists of staves 1 through 6, and the Trumpet section consists of staves 1 through 4. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte dynamic (*mf*). A red circle highlights a chord in the first measure of the Horn section, consisting of notes F, D, and Bb. A red rectangle highlights the final measure of the Horn section, marked 'Hns. x6'. Another red circle highlights a chord in the first measure of the Trumpet section, consisting of notes F, D, and Bb. A red rectangle highlights the final measure of the Trumpet section, marked 'Tps. x4'.

Na minha imaginação, a tríade nesse trecho parecia transfigurada e pertencente a uma memória do passado, como algo que há muito tempo não se usa mais. Induzido pela audição, imaginei-me em um tempo futuro, onde alguém explicava-me o que fora, no passado, uma tríade. Tal explicação parecia uma teoria antiga, outrora científica, mas que então era lembrada apenas como um mito. Imaginei como seria a perplexidade do filósofo pré-socrático Tales de Mileto, se fosse contestado por um cientista do século XXI, e este lhe apresentasse uma prova de que a água não é a “substância primordial”, essência de todas as coisas do universo.² Provavelmente, Tales perceberia que a sua forma de entender o mundo teria que ser revisada, reformulada. Transpondo para uma terminologia musical é como se, subitamente, um sistema de crenças fosse abalado, e aquelas explicações que serviam de base para a tonalidade e para a pós-tonalidade não se adaptassem mais à ontologia dessa música, instigando a investigação de sua epistemologia subjacente.

² Tales acreditava ser a água o princípio único de todas as substâncias, no chamado materialismo monista. (O'GRADY, 20--)

Pequena digressão: sobre a natureza e paradigmas da teoria da música

Antes de prosseguir com questões mais especificamente musicais, surgem algumas questões de cunho filosófico, sobre a natureza do objeto tratado. Podemos lidar com a música usando critérios proposicionais e valores de verdade? O que estamos estudando, na pesquisa em música? Nicholas Cook formula uma questão sobre o objeto do conhecimento da teoria da música:

[...] essa é uma teoria sobre eventos acústicos ou percepções, sobre traços notacionais ou conteúdo ideal? [...] qual é a natureza do conhecimento não proposicional adquirido pela percepção da arte, e quais os critérios de adequação ou inadequação, verdade ou falsidade que se aplica a ela? (COOK, 2002, p. 78-79)³

As reflexões de Cook levantam duas questões que vão muito além do escopo desse artigo. A primeira, de natureza mais epistemológica, suscita as perguntas formuladas a seguir, sobre qual a natureza daquilo que se investiga na teoria da música: são eventos acústicos? É a nossa percepção dos eventos acústicos, envolvendo o aparato sensorial que, em um vocabulário kantiano, se interpõe entre a “coisa em si” acústica, e o que percebemos como “fenômeno” sonoro? É um conteúdo idealizado do som, como quando imaginamos uma nova composição, antes de percebermos a barreira que se interpõe entre a nossa imaginação e a transformação das ideias em música? A segunda ideia subjacente é aquela que sugere que a música é um objeto refratário à categorização proposicional. Assim, aquilo que a música comunica, não comunica de uma forma proposicional. Tematizar a música com proposições, juízos, enunciados, envolverá tratar proposicionalmente um objeto que, apesar de não-proposicional, comunica sensações, impressões, e sentimentos.

Como sugerimos antes, a questão do contexto é fundamental na escolha de um método de análise ou estratégia composicional, pois quando objetos sonoros são refratários aos métodos de análise, ocorre algo similar às mudanças de paradigmas científicos, nos quais, de tempos em tempos é necessário revisar se o modelo epistemológico continua apropriado para o objeto estudado. Conforme observa Cook: “Como os cientistas, talvez, os teóricos da música tematizam questões epistemológicas apenas quando o valor de verdade do seu trabalho não lhes parece mais evidente em si mesmo”. (COOK, 2002, p. 78)⁴

3 [...] is this theory about acoustic events or perceptions, about notational traces or ideal content? [...] what is the nature of the non-propositional knowledge acquired through the perception of art, and what are the criteria of adequacy or inadequacy, truth or untruth, that apply to it?

4 Like scientists, perhaps, music theorists address epistemological issues only when the truth-value of their work no longer seems self-evident to them.

Susan McClary (2002) cita Thomas Kuhn, sobre as mudanças de paradigma da ciência:

O historiador da ciência Thomas Kuhn⁵ argumentou que o que ele chama de mudança de paradigma ocorre quando certos praticantes começam a focar nas anomalias: detalhes que frustram as explicações providas pelas teorias dominantes. No início, como Kuhn explica, esses praticantes tentam encaixar os dados perturbadores dentro do esquema herdado. Mas gradualmente as exceções (o que Jacques Derrida chamaria de “supplements”)⁶ pesam muito contra o modelo estabelecido, e um novo modelo tem que ser idealizado para substituir o anterior – mesmo quando o modelo substituto não pode competir com o predecessor na completude da informação. (MCCLARY, 2002, p. xiii)⁷

Tal como ocorre na ciência, certas explicações passam a não dar conta dos fenômenos musicais, não correspondendo aos processos composicionais. Em algum momento, questionamos se as matérias tradicionais, como harmonia e contraponto, fazem sentido em um novo cenário – ou paradigma. Alguns avanços texturais sugerem uma outra origem, conforme aponta o compositor Tristan Murail:

É óbvio que não existiria *Atmosphères* de Ligeti sem o desenvolvimento da música gravada (tape music). Na realidade, a eletricidade proveu pela primeira vez sons de infinita duração, massas estáveis de sons, continuums. Os compositores naturalmente buscaram criar esses continuums eletrônicos com a orquestra. Foi dessa forma que eles começaram a pensar em termos de massas, ao invés de linhas, pontos e contraponto. (MURAIL, 2005, p. 123)⁸

5 KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970. See also my “Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism,” *Perspectives of New Music* 32 (Winter 1994): 68-85. (nota de McClary)

6 DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Tradução de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976. Especialmente a parte 2. (nota de McClary)

7 The late historian of science Thomas Kuhn argued that what he called paradigm shifts occur when certain practitioners begin to focus on anomalies: details that frustrate the explanations provided by reigning theories. At first, as Kuhn explains, these practitioners try to fit the troublesome data into the schemata they have inherited. But gradually the exceptions (what Jacques Derrida would call “supplements”) weigh too heavily against the established model, and a new one has to be devised to take its place—even though the replacement model initially cannot compete with its predecessor for completeness of information.

8 It is obvious that we would not have Ligeti’s *Atmosphères* without the development of tape music. In effect, electricity provided for the first time sounds of infinite duration, stable masses of sound, continuums. Composers naturally sought to create these electronic continuums within the orchestra. It was in this way that they began to think in terms of masses, rather than lines, points and counterpoint.

De volta à composição

No percurso histórico, exemplos extremos são particularmente úteis no entendimento de conceitos contrastantes. Nos exemplos que seguem, cotejamos composições historicamente distantes, buscando refletir como cada processo composicional parece enfatizar ora o símbolo, ora o som. Por esta razão, escolhi o exemplo de *Structures* (1951), onde Pierre Boulez levou adiante, de forma mais radical, o conceito do serialismo integral inaugurado por Messiaen em *Mode de valeurs et d'intensités* (1949).⁹ Apesar de *Structures* ter como referência o *Mode de valeurs et d'intensités*, o procedimento de Boulez leva menos em conta as variáveis acústicas, e por isso serve de exemplo contrastante ao método da música espectral. A consequência desse extremismo em direção à manipulação dos símbolos é que o resultado auditivo independe do princípio construtivo, embora esse princípio seja absolutamente coerente, como algoritmo composicional. Em relação às técnicas formais de composição Dubnov e Surges comentam:

A busca de técnicas formais de composição assumiu uma vida própria na música acadêmica feita após a segunda guerra mundial. Em uma tendência às vezes atribuída ao desejo de romper com os limites estilísticos e com associações com o romantismo tardio, regras matemáticas como serialismo foram procuradas para construir materiais musicais que soavam ao mesmo tempo novos e alheios às tradicionais linguagens tonais e rítmicas. (DUBNOV; SURGES, 2014, p. 129)¹⁰

A rigidez dos compositores dos anos 1950 trouxe novos recursos e sonoridades, bem como novos desafios no entendimento da música, que precisava de algo para além de uma atitude puramente instintiva e sentimentalista.

Gramática simbólica ou semântica do som?

Sendo um pouco mais específico, vou traçar, provisoriamente, uma distinção entre dois terrenos extremos: de um lado, o som propriamente dito, com seus parâmetros; do outro, os sistemas ou gramáticas musicais que envolvem uma mediação simbólica. O compositor Gerard Grisey faz uma crítica, referente às práticas composicionais nas quais uma mediação conceitual se interpõe fortemente entre o compositor e o

⁹ Boulez baseou-se na série empregada por Messiaen em *Mode de valeurs et d'intensités* como ponto de partida para a serialização total.

¹⁰ The search for formal compositional techniques took on a life of its own in post-World War II academic music. In a trend which is sometimes attributed to the desire to break away from the stylistic confines and associations of late Romanticism, mathematical rules such as serialism were sought in order to construct musical materials that sounded both new and alien to traditional tonal and rhythmical musical languages.

fenômeno sonoro, onde propriedades não imediatamente sonoras da música em construção influem no processo criativo, por vezes prevalecendo sobre a percepção. Grisey argumenta que “embora úteis como métodos de trabalho, tais especulações ainda ficam muito aquém do som como ele é percebido” (GRISEY, 1987, p. 240).¹¹ Em processos composicionais onde há uma sistematização prévia de propriedades possíveis, mas ainda não atualizadas na forma de sons no tempo, o compositor manipula representações, e não os sons propriamente ditos, deslocando a ontologia da música para o terreno conceitual. Murail comenta que “um som não é uma entidade estável e idêntica a si mesma, como a notação nos leva a crer. Toda a nossa tradição musical assume uma correspondência direta entre o símbolo e a coisa” (MURAIL, 2005, p. 122),¹² onde a “coisa” refere-se ao objeto sonoro denotado pelo símbolo gramatical.

Em 1960, Ligeti fez uma análise detalhada do processo utilizado por Boulez em *Structures*, mostrando como foi possível, a partir do processo pré-composicional, derivar não apenas todos os materiais presentes na peça, como também sua ordenação e total determinação, aprioristicamente. Posteriormente, Taruskin (2009, p. 30) comentou essa composição: [...] essas escolhas poderiam ser planejadas de forma razoavelmente mecânica e depois disso o compositor poderia descansar e deixar a música escrever-se sozinha. O trabalho real, em resumo, foi todo “pré-composicional”.¹³

Em uma peça construída sobre um sistema gerador de materiais absolutamente pré-determinado, parece haver pouco espaço para a escolha, como se o compositor apenas empurrasse o primeiro dominó da série, e os outros caíssem por consequência. Ahn, Agon e Andreatta (2007, p. 413) comentam a análise de *Structures*, feita por Ligeti: “Ligeti lida com esse problema examinando o balanço entre automatismo e decisão, isto é, aquilo que concerne à decisão do compositor e aquilo que não concerne”.¹⁴

Porém, segundo Ligeti, “o automatismo não funciona como contraponto à decisão; escolha e mecanismo estão imbricados, no processo de escolher o mecanismo”,¹⁵ e cada um está livre para “construir a sua própria prisão, a seu próprio gosto” (LIGETI, 1960, p. 36).

11 Though useful as methods of working, such speculations still fall far short of sound as it is perceived.

12 [...] a sound is not a stable and self-identical entity, as traditional notation might have us believe. Our entire musical tradition assumes a direct correspondence between the symbol and the thing.

13 [...] these choices could be planned in fairly mechanical fashion, after which the composer could sit back, as it were, and let the music write itself. The real work, in short, was all “precompositional.”

14 Ligeti copes with this problem by examining the balance between automatism and decision, i.e. what concerns the composer’s choice and what does not.

15 Thus automatism does not function as the counterpole to decision; choice and mechanism are united in the process of choosing one’s mechanism.

Taruskin também aponta como Boulez e Messiaen divergem, caracterizando a cisão entre concepção e audibilidade do processo composicional:

[...] enquanto Messiaen claramente imaginou suas “partículas” ou “átomos” musicais como sons, e levou em consideração fatores acústicos (como o volume e sustentação maiores dos graves do teclado) ao idealizar seus algoritmos, os (algoritmos) de Boulez são inteiramente abstratos ou “conceituais”. (TARUSKIN, 2009, p. 36)¹⁶

Ligeti mostra algumas incongruências entre as dinâmicas e os modos de ataque, onde as decisões tomadas a partir do método abstrato são traídas pela natureza física do instrumento. Os processos composicionais podem ser criados por razões decisórias, estruturais ou algorítmicas, visando trazer unidade, coerência e implementar decisões mais automáticas no processo de composição. Mas, em algum sentido, a implementação de um sistema puramente conceitual poderá acarretar em uma atenuação do fenômeno sonoro. Taruskin, ao referir-se a *Mode de valeurs et d'intensités*, utiliza a palavra *hipóstase*,¹⁷ que significa tratar um conceito ou ideia abstrata como uma substância. Catanzaro comenta: [...] após ter analisado as *Structures*, [Ligeti] pôs-se a procurar estruturas mais flexíveis. Para ele, a construção devia servir como base, ficando a serviço da ideia da peça, e não, como ocorria, propor-se ser a própria peça. (CATANZARO, 2005, p. 1249)¹⁸

A noção de hipóstase parece corroborar a análise de *Structures* feita por Ligeti, ao sugerir que o conceito, ou ideia construtiva, toma o lugar da composição, aparentemente caracterizando um deslocamento ontológico. É exatamente nesse argumento que está a principal diferença no modo de ser destas duas composições. Em *Structures*, a estrutura gramatical consiste no conteúdo, como o próprio nome sugere. Em *Laterna Magica* a estrutura gramatical está a serviço de outra finalidade: a sonoridade.

Baliza Perceptiva, em *Laterna Magica*, de Kaija Saariaho

O pressuposto epistemológico da música de Kaija Saariaho parece ser outro: ao invés de dirigir-se às representações, a compositora volta-se diretamente à manipu-

16 [...] whereas Messiaen clearly imagined his musical “atoms” or “particles” as sounds, and took acoustical factors (like the greater loudness and sustaining power of the low end of the keyboard) into account in devising his algorithms, Boulez’s are entirely abstract or “conceptual.”

17 Dicionário Houaiss: “segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporalidade do pensamento humano”.

18 Pelo fato de o serialismo possuir um procedimento composicional altamente determinístico, mas um caráter sonoro e perceptivo quase que equiparável ao de uma peça aleatória, como apontam Xenakis (1964), e o próprio Ligeti (s/d).

lação do som, como se a mediação simbólica, especialmente aquela que refere-se à organização sistemática de alturas e ritmos, fosse atenuada em favor do fenômeno sonoro. Isso significa que, em algum sentido, a compositora não “mistura o mapa com o território”¹⁹ (GRISEY, 1987, p. 240), ou seja, a partitura é a representação e o meio de obtenção de uma finalidade sônica, e não o contrário, onde o som seria a representação de um conceito idealizado. Isso não significa a inexistência de um plano composicional, porém, a finalidade sônica não é preterida pela manutenção da coerência de um método decisório extramusical.

O uso da periodicidade (rítmica e harmônica) traz uma maior possibilidade de comunicação, por referenciar a memória do ouvinte, provendo-lhe um ponto de apoio ou, nas palavras de Grisey, uma “baliza infinitamente simples que todos devem poder perceber e memorizar” (GRISEY apud CHAVES, 2014). A baliza perceptiva é também tematizada por Agmon (2013), que elenca três aspectos igualmente importantes: teoria musical, história da música e cognição. No que tange ao princípio de comunicabilidade, Agmon frisa que a música é um reflexo da mente humana, e que a cognição tem um aspecto de percepção e também de concepção, sendo a comunicação o encontro da percepção com a concepção:

Finalmente, a cognição musical nos tornou intensamente conscientes de que a música é um reflexo da mente humana. No discurso corrente da cognição musical, muita ênfase é dada à percepção. O presente livro, em contraste, dá à concepção ênfase semelhante. A diferença reflete o viés do livro sobre a comunicação, juntamente com a observação que a comunicação toma lugar onde a percepção encontra a concepção. De várias formas, nós veremos, as linguagens da tonalidade ocidental refletem os limites lógicos e cognitivos que tornam a comunicação possível. (AGMON, 2013, p. vii)²⁰

Dessa forma, entendo que a cognição pode ser pensada como tendo um aspecto passivo (a percepção), e outro ativo (a concepção). Embora tal divisão possa ser problemática, o ponto é: perceber envolve subsumir algo sob um conceito, sob uma concepção.

Em *Laterna Magica*, tanto a periodicidade rítmica, que se evidencia a partir da seção 7, por volta do c. 102, quanto a periodicidade harmônica estão presentes. Um dos alicerces harmônicos de *Laterna Magica* parece estar no conteúdo dos acordes de

19 [...] ended up confusing the map with the lie of the land.

20 Finally, music cognition has made us keenly aware that music is a reflection of the human mind. In current music-cognitive discourse much emphasis is placed on perception. The present book, by contrast, places equal emphasis on conception. The difference reflects the book’s communicative bias, coupled with the observation that communication takes place where perception meets conception. In many ways, we shall see, the languages of Western tonality reflect the logical and cognitive constraints that make musical communication possible.

seis sons da seção de trompas, onde é possível constatar recorrências de acordes e balizamentos de seções.²¹ A recorrência dos acordes não contribui com a memória do ouvinte apenas como elemento de repetição; há também no percurso harmônico o tratamento dos acordes como uma coleção de parciais formadores de um timbre.²²

Figura 2. Dois hexacordes recorrentes em *Laterna Mágica*, de Kaija Saariaho

Fr.Hn.x6 Fr.Hn.x6
Tps/Tbn

a 6-z44 espectro Bb b 6-14

c.1* *mf p* *mf*
c.14* *p mf*
c.23* *pp mf* c.26-9

A primeira peça para orquestra de Kaija Saariaho foi *Verblendungen* (1982-1984), época em que estudava informática musical no IRCAM, em Paris. Parece que *Laterna Mágica* (2008) dá continuidade ao desenvolvimento do estilo particular da compositora, no que tange ao tratamento da harmonia e do timbre como entidades relacionadas. Em seu artigo artigo “*Timbre and harmony: interpolations of timbral structures*” (1987), Saariaho apresenta algumas ideias em relação às suas escolhas de alturas:

Em relação às alturas, o sistema tonal é, na minha própria experiência, o meio mais efetivo de usar a harmonia para construir e controlar formas musicais dinâmicas;²³ [...] penso, todavia, que utilizar funções tonais dessa

21 Por exemplo, entre os compassos 1 até 23, o mesmo hexacorde 6z44 é encontrado. No c. 26, surge o hexacorde 6-14, que reaparece no c.66, e novamente no c. 89.

22 Cf. <<http://www.cj.lovelyweather.com/cjCumPort/Spectral%20Music.html>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

23 [...] concerning pitch the tonal system is, in my own experience, the most effective means of using harmony to construct and control dynamic musical forms. [...] I think, however, that using tonal functions

forma é definitivamente uma coisa do passado; o eixo som/ruído pode substituir a noção de consonância/dissonância. (SAARIAHO, 1987, p. 94)

Isso confirma que, de alguma forma, a recorrência de hexacordes da seção de trompas de *Laterna Mágica* é importante, tendo em vista um modelo de percurso²⁴ tonal, embora isso seja feito em outros termos, através da pressuposição de um eixo som/ruído. Nas palavras da compositora:

[...]o eixo som/ruído pode substituir a noção de consonância/dissonância [...] a função do timbre é considerada como “vertical” e a da harmonia “horizontal”. [...] por essa razão a harmonia fornece o ímpeto para o movimento, enquanto o timbre constitui a matéria que segue esse movimento. (SAARIAHO, 1987, p. 94)

A compositora declara, no mesmo artigo de 1987: “nos últimos anos tenho a tendência de relacionar controle do timbre com o controle da harmonia”²⁵ (SAARIAHO, 1987, p. 94). Nesse sentido, supomos que os hexacordes, com registro similar e timbre homogêneo, constituem a continuidade harmônica da peça, já que a harmonia “é confinada a determinar a sonoridade geral”.²⁶ Sobre esses pontos, que servem de baliza, são interpolados outros materiais que, além de variar o registro e diversificar os timbres, funcionam como elementos progressivos, no sentido de continuidade da forma, tal como a harmonia tradicionalmente é entendida. Assim, a função do timbre não é somente ressaltar um conteúdo harmônico predeterminado, mas ser ele mesmo um elemento progressivo, mesmo que essa progressão trate também de componentes inarmônicos, caracterizando o eixo som/ruído como análogo ao eixo consonância/dissonância. Isso é sintetizado pela compositora, que declara: “quando o timbre é usado para criar forma musical é precisamente o timbre que toma o lugar da harmonia como elemento progressivo na música” (SAARIAHO, 1987, p. 94).²⁷

in such a way is definitely a thing of the past. [...] sound/noise axis may be substituted for the notion of consonance/dissonance.

24 Apesar de não haver um modelo consensual de forma sonata, podemos pressupor algumas características que podem levar a música adiante em termos formais, como uma região temática na tônica, uma segunda região tonal afastada, onde ocorre uma digressão, e um posterior retorno à região temática inicial. A ideia de afastamento e aproximação, a perspectiva implícita no tonalismo, ajuda a construir a forma.

25 For some years now I have a tendency in my music to relate the control of timbre with the control of harmony.

26 [...] harmony, by contrast, is confined to determining the general sonority.

27 [...] the function of timbre is considered as being vertical and that of harmony as horizontal [...] when timbre is used to create musical form it is precisely the timbre which takes the place of harmony as the progressive element in music. [...].

A partir do artigo da própria compositora, e de minha análise, percebo dois procedimentos utilizados tanto em *Laterna Magica* quanto em *Verblendungen*. O primeiro é o uso de uma sequência harmônica como um dos elementos estruturadores. A figura a seguir tem como legenda: “um exemplo concreto do princípio de evolução harmônica em *Verblendungen*: a progressão harmônica do início da peça”. (SAARIAHO, 1987, p. 109)

Figura 3. Progressão harmônica do início de *Verblendungen*, (1982-1984) (SAARIAHO, 1987, p. 109)

The image shows a musical score for the beginning of *Verblendungen*. It consists of two systems of music. Each system has three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in bass clef, and a bottom staff labeled '8va' (octave) in bass clef. Above the notes, there are figured bass notations (e.g., 3°, 11°, 3°, 1°, 4.5°, 4.5°, 14°, 1°, 1°, 5°, 6°, 6°, 3°, 1°, 1°, 1°, 10°, 13°, 1°, 1°, 1°) indicating the harmonic structure. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Similarmente, em *Laterna Magica*, conforme já dito anteriormente, os acordes da seção de trompas parecem exercer essa função central, como elementos de organização harmônica. Na figura 4, a seguir, transcrevi os acordes utilizados por Saariaho nos primeiros 89 compassos de *Laterna Magica*. Cabeças de notas diferentes, representam alturas que são tocadas por instrumentos diferentes, além das trompas. Além da nomenclatura de Forte, uma letra é associada a cada acorde, evidenciando a recorrência de alguns, como o “b”, 6-14, que ocorre no c. 26, no c. 66 e também no c. 89.

Figura 4. Transcrição da sequência de acordes de *Laterna Magica* (2008), de Kaija Saariaho, c. 1-89.

The image displays two systems of musical notation for a sequence of chords from Kaija Saariaho's *Laterna Magica*. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various performance instructions and dynamic markings.

System 1 (Measures c.1* to c.52*):

- Measures c.1* - c.14*:** Instruments: Fr.Hn.x6, Fr.Hn.x6 Tps/Tbn. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*. Chords: a (6-z44), espectro Bb, b (6-14).
- Measures c.14* - c.26-9:** Instruments: Str/pno. Dynamics: *mf*, *p*. Chords: g (6-z39), str.
- Measures c.26-9 - c.31*:** Instruments: Trinados (Str/pno), Trinados (Cl, Pno). Dynamics: *p*, *mf*. Chords: h (8-21).
- Measures c.31* - c.35*:** Instruments: Trinados (str). Dynamics: *p*, *mf*. Chord: i (6-z13).
- Measures c.35* - c.38:** Instruments: str. Dynamics: *p*, *mf*. Chord: j (8-13). Note: "rareficação do grave para o agudo até o c.53".
- Measures c.38 - c.40:** Instruments: Fr.Hn.x6, Tps. Dynamics: *mf*, *niente*. Chord: c (6-z42).
- Measure c.40 - c.52*:** Instruments: Fr.Hn.x6, Tps. Dynamics: *mf*. Chord: c (6-z42).

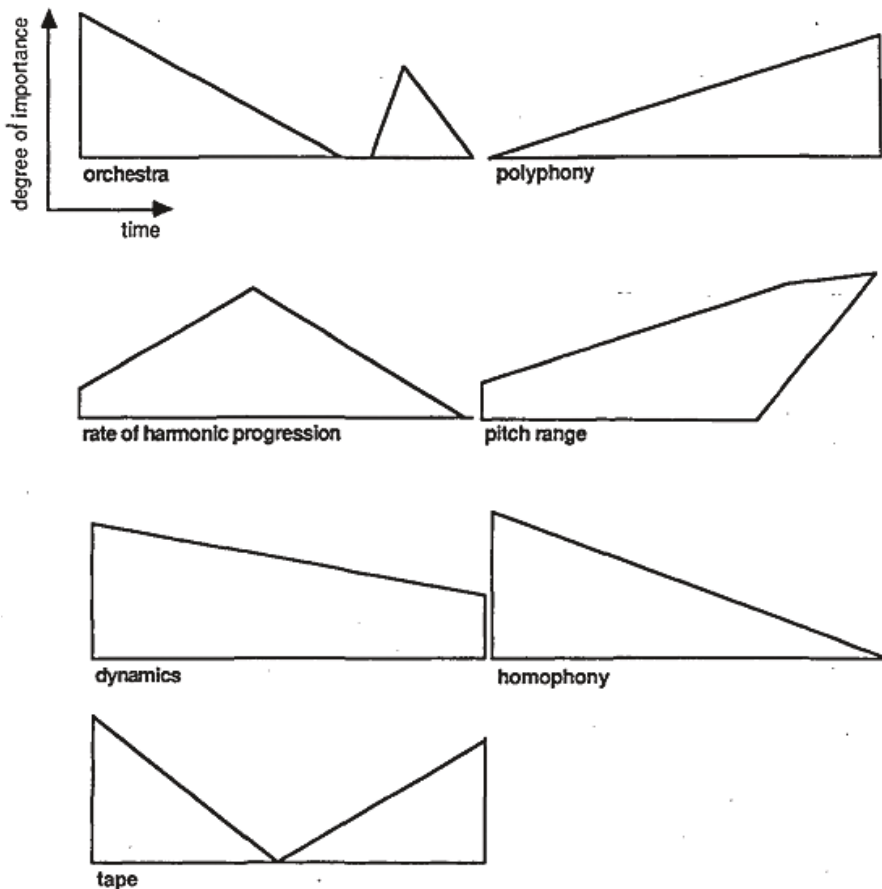
System 2 (Measures c.57* to c.89):

- Measures c.57* - c.66:** Instruments: FHm/Pno/Vib., str. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*. Chords: d (6-z43), b (6-14).
- Measures c.66 - c.70:** Instruments: str. Dynamics: *mp*. Chord: k (8-19).
- Measures c.70 - c.72*:** Instruments: madeiras. Dynamics: *mp*. Chord: e (6-2).
- Measures c.72* - c.74:** Instruments: madeiras. Dynamics: *mp*. Chord: l (5-28).
- Measures c.74 - c.76-9:** Instruments: Str/Fr.Hn. Dynamics: *mp*. Chord: m (7-3).
- Measures c.76-9 - c.80:** Instruments: TEXTO. Dynamics: *pp*. Chord: n (4-22).
- Measures c.80 - c.87:** Instruments: str. Dynamics: *b*. Chord: o (8-11).
- Measures c.87 - c.89:** Instruments: Fr.Hn.x6. Dynamics: *b*. Chord: b (6-14).

O segundo elemento é a planificação dos parâmetros composicionais, tais como registro, velocidade da progressão harmônica, dinâmicas e textura, como parte integrante do processo composicional. Isso também é tematizado por Saariaho, e parece ser um traço que permanece em suas obras atuais. Convém observar que a planificação dos parâmetros não deixa de ser uma mediação simbólica, porém, ela diz respeito a um plano geral da composição e, em muitos casos, é uma analogia mais direta à textura e sonoridade da composição. A gramática musical empregada pela compositora em nível local não precisa necessariamente obedecer a um algoritmo rígido; há mais de uma forma de obter o resultado da planificação mostrada na figura a seguir (figura 5), onde a compositora apresenta os parâmetros de *Verblendungen*.

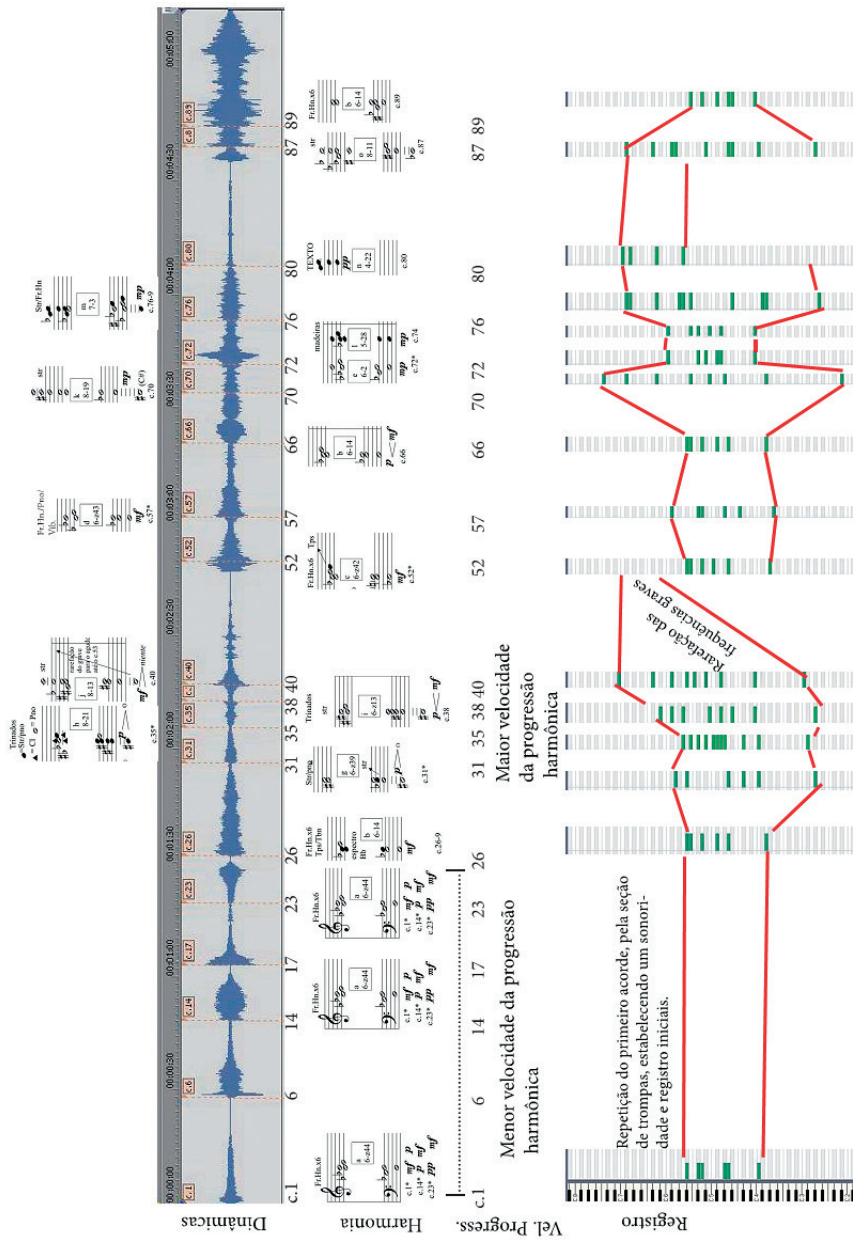
Ao separar em gráficos os parâmetros a compositora apresenta as “estruturas em diferentes níveis” e também uma “forma de não perder a visão do trabalho como um todo” (SAARIAHO, 1987, p. 107-122).

Figura 5. Evolução dos parâmetros composicionais de *Verblendungen*. (SAARIAHO, 1987, p. 107)



Na figura 6, a seguir, procurei demonstrar, em *Laterna Magica*, certos aspectos de parametrização similares aos empregados por Saariaho, em *Verblendungen*. Parece haver alguma similaridade entre os procedimentos pré-composicionais, especialmente na parametrização como “rede multidimensional para criar forma” (SAARIAHO, 1987, p. 107).

Figura 6. Redução harmônica e evolução dos parâmetros composicionais em *Laterna Magica* (2008), de Kaija Saariaho, c. 1-101. (HERRLEIN, 2016)



A figura 6 é uma representação feita a partir da minha análise dos primeiros 89 compassos da composição *Laterna Magica*, de Kaija Saariaho. A forma de onda do trecho da composição sugere o plano dinâmico realizado na performance da peça. Logo abaixo, no parâmetro harmonia, estão transcritos os acordes, com cabeças de notas diferentes, de acordo com a orquestração utilizada (alguns acordes foram colocados acima da forma de onda, por uma questão de espaço). Abaixo da harmonia, consta uma indicação da velocidade da evolução harmônica. Constatei que a velocidade da evolução harmônica é maior a partir do c.26, e mais lenta entre os c. 1 e 26. Na parte inferior da figura, há um piano roll, mostrando a evolução do registro, evidenciando uma rarefação do registro grave, que ocorre entre os c. 41-52, nítida no trecho da partitura a seguir (figura 7):

Figura 7. Rarefação do registro grave, nos c.41-52, de *Laterna Magica*.

The image shows a musical score for Figure 7, which illustrates the rarefaction of the low register in measures 41-52 of *Laterna Magica*. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), along with articulation symbols like accents and staccato. Performance instructions are provided at the top, including "Misterioso, molto calmo" and "Subito energico". The score also features tempo markings like "♩ = c. 96" and "♩ = c. 48". The rarefaction of the low register is clearly visible in the lower staves, particularly in the Double Bass part, where the pitch range narrows and the texture becomes more sparse.

O exemplo da figura 7 mostra como parametrizações pré-composicionais similares às da figura 5 (pitch range, ou evolução do registro, no caso) são realizadas composicionalmente e na notação, consistindo em um dos parâmetros que interage em rede com os demais.

Considerações Finais

Com esse trabalho, busquei refletir sobre como a escuta de uma composição específica pode desencadear uma série de questionamentos. Em linhas gerais, o estranhamento inicial fez com que eu avaliasse se o método de análise empregado estaria de acordo com a prática composicional e, nesse sentido, as declarações da compositora sobre seu processo constituíram o referencial mais seguro, bem como as investigações

feitas pelos compositores da mesma corrente, a saber, da chamada música espectral. Procurei traçar um argumento a partir de um repertório que, na minha leitura, contrasta com a música de Saariaho, por basear seus processos composicionais em decisões que, de certo modo, independem do resultado auditivo. Essa interpretação não tem em vista uma comparação valorativa, mas quer apenas evidenciar processos de composição com ênfases diferentes, buscando traçar uma linha divisória entre os processos composicionais que envolvem a manipulação de símbolos gramaticais, daqueles processos que lidam mais diretamente com a manipulação do som. No final, busquei encontrar uma relação entre os procedimentos composicionais usados por Saariaho em composições mais antigas, como *Verbeindungen*, e aqueles utilizados em *Laterna Magica* (2008), procurando algumas recorrências nos processos utilizados pela compositora.

Referências

- AGMON, E. *The Languages of Western Tonality*. Nova Iorque: Springer, 2013.
- AHN, YK.; AGON, C.; ANDREATTA, M. Structures Ia Pour Deux Pianos by Boulez: Towards Creative Analysis Using OpenMusic and Rubato. In: Klouche, T.; Noll, T. (Ed.). *Mathematics and Computation in Music*. Berlim: Springer, 2007.
- CATANZARO, T. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do...* Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1246-1255.
- CHAVES, C. G. L. Transformações, Admissibilidades, Rupturas e Continuidades: discurso sobre a evolução da música. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 21, n. 12. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1734>>. Acesso em: 27 jul. 2016.
- COOK, N. Epistemologies of music theory. In: CHRISTENSEN, T. (Org.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 78–106.
- DUBNOV, S.; SURGES, G. Delegating Creativity: Use of Musical Algorithms in Machine Listening and Composition. In: LEE, N. (Org.). *Digital Da Vinci: Computers in Music*. New York: Springer, 2014.
- GRAHAM, D. W. Heraclitus. In: ZALTA, E. N. (Org.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2015 ed. [S.l.: s.n.], 2015. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/>>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- GRISEY, G. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, [S.l.], v. 2, n. 1, 1 jan. 1987. p. 239-275.
- LIGETI, G.; BOULEZ, P. Decision and Automatism in Structure Ia. *Die Reihe*, Viena, v. 4, 1960. p. 36-62.

MCCLARY, S. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MURAIL, T. The Revolution of Complex Sounds. *Contemporary Music Review*, [S.I], v. 24, n. 2-3, p. 121-135, 1 abr. 2005.

O'GRADY, P. Thales of Miletus. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/thales/>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

SAARIAHO, K. Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, [S.I], v. 2, n. 1, 1 jan. 1987. p. 93-133.

_____. *D'Om Le Vrai Sens for Clarinet and Orchestra / Laterna Magica / Leino Songs*. Helsinki: Ondine, 2011. 1 CD.

_____. *Laterna Magica for Orchestra*. Londres: Chester Music, 2008. 1 partitura. Orquestra.

TARUSKIN, R. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Revised ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Bhavana, devir sonoro

Bhavana, becoming sound

Yuri Behr Kimizuka*

Resumo: Nesse artigo serão apresentados referenciais estéticos e estratégias de composição que surgiram durante a criação da obra “Bhavana”. A partir de uma ideia abstrata, um conceito, a música se ganha corpo – devir. Questões de ordem filosófica e composicionais, e tecnológicas, caminham transversalmente de maneira a propiciar vários experimentos e reflexões que por fim resultaram nessa composição. Na transição do século XIX para o século XX, o timbre começou a ser considerado cada vez mais como parte da composição, notadamente em Debussy. A partir dos anos de 1970 observou-se que o desenvolvimento do espectro sonoro possui um processo de evolução, e que este pode ser usado como parâmetro para a harmonia, e da mesma maneira pode também influenciar a criação de materiais melódicos, dentre outros atributos do som. Esse pensamento predominante entre os compositores franceses de então ficou conhecido como Espectralismo.

Palavras-chave: Devir. Bhavana. Música Espectral. Estética. Composição.

Abstract: In this article it is referential aesthetics and stages of composition that arose during the creation of the work “Bhavana”. From an abstract idea, a concept, a song gains body - becoming. Philosophical and compositional questions, and techniques, go transversally in order to provide various experiences and reflections that ultimately resulted in this composition. In the transition from the nineteenth century to the twentieth century, timbre began to be seen more and more as part of the composition, notably in Debussy. From the 1970s it was observed that the development of the sound spectrum has a process of evolution, and that this can be used as a parameter for a harmony, and in the same way also can influence the creation of melodic materials, among other attributes Sound This predominant thought among French composers of the time was known as Spectralism.

Keywords: Becoming. Bhavana. Spectral Music. Aesthetic. Composition.

Introdução

Bhavana é um conceito da tradição indiana, mais especificamente a védica, que se refere ao estado mental propício para o desenvolvimento da meditação. Etimologicamente tem origem na palavra *Bhava*, que literalmente significa devir. Essa palavra, por si só, já é muito significativa mesmo na tradição ocidental, como na filosofia de Gilles Deleuze, e mesmo antes, em Heráclito. Mesmo sendo duas culturas e pensamentos distintos partilham a ideia de um constante estado de transição. Do ponto de vista da cultura indiana a ideia de *bhava* é transcendental, porém na filosofia de Deleuze o devir é imanente. Ou seja, não partilham do mesmo conceito. Porém, há um ponto de ligação entre ambos; a arte. Pensar música implica em primeiro lugar, em trazer ao mundo sonoro, isto é, devir sonoro algo que é abstrato. Isso acontece porque na criação o compositor dá consistência aos perceptos.

* Universidade de São Paulo. E-mail: yuribaer@gmail.com.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, 1992, p. 213).

O pensamento composicional da peça *Bhavana* se estabelece, portanto, através de um transitar entre a filosofia de Deleuze & Guattari e a noção de um tipo de existência *per se* concebida do pensamento védico indiano. Mas para que isso possa assumir uma consistência sonora, um devir musical, foi necessário pensar também na estética e na matéria sonora. Nesse sentido, e por querer evocar os pássaros e seu mundo, os escritos de François-Bernard Mâche fornecem subsídios que disparam um mundo de relações entre a estética e o pensamento mítico. Mesmo que o pensamento de Mâche nem sempre seja muito claro, é importante evoca-lo como consequência de Messiaen, e porque leva ao questionamento entre composição e estética no contexto do século XX, que permite, por fim, questionar a maneira de se pensar composição assistida por computador.

A dimensão do mito

Mâche escreveu que “a crise profunda da nossa época consiste em porque, e não no como (fazer) da música”¹ (MACHE, 1983, p. 60, tradução nossa). Isto é, a questão é de ordem estética e não material. Ocorre pensar então se por acaso composição e estética são duas coisas diferentes; por isso ao escrever *Musique, Mythe, Nature*, ele parte do mito em direção a ideia de um modelo como resposta à problemática que ele identificou na música contemporânea. O mito para Mâche é um tipo de pensamento que permite integrar a cultura e a natureza. A música, para ele, é uma espécie de tradução do mito. Para Lévi-Strauss o pensamento mítico-religioso, pode ser comparável em termos de operações mentais, ao pensamento científico (LÉVI-STRAUSS, 1962), que possibilita a composição partilhar tanto o pensamento mítico quanto o científico. Como se pode perceber há a abertura para múltiplas relações dentro dessa “leitura do mito”; porém o que há de mais significativo é a noção de que no cerne da criação musical do século XX há três forças muito presentes, e que devem ser analisadas.

Ao considerar a criação de música como um todo, desde o início do século XX, a confusão é talvez mais aparente do que real. Das três forças que

1 La seule crise musicale profonde de notre époque concerne le pourquoi, et non le comment de la musique.

parecem mais ativas, a primeira é justamente a influência do pensamento científico. A segunda pode ser saudade de um código universal, e a terceira é o ressurgimento do sagrado. As duas primeiras destas forças agem dentro de um campo essencialmente cultural, de modo relativo, (a primeira prospectiva e a segunda retrospectiva), enquanto a terceira carrega uma ruptura que tende a modificar não mais apenas as formas musicais, mas a finalidade delas mesmas.² (MÂCHE, 1983, p. 54, tradução nossa)

Essas forças a que Mâche se refere são, com efeito, três pontos que distanciam a música do classicismo dos subseqüentes romantismo e modernismo; no sentido em que quanto mais se afasta do século XVIII maior a sensação de ruptura com um modo não ambíguo do fazer música. Isto porque essa “saudade de um código universal” se estabelece quando a partir do momento em que a música deixa de ser concebida como um discurso, que a partir do modernismo ganha força com o pensamento científico. Assim muitas vezes na busca desse “código universal” a matemática, geometria, física, dentre outras ciências duras, são chamadas a preencher essa lacuna. Por último, o sagrado como estruturante da forma e finalidade, apenas incorporam outras práticas distantes do mundo europeu. Se no contexto do mundo clássico-romântico o centro religioso é o cristianismo, do modernismo em diante há uma descentralização rumo a outras crenças, e conseqüentemente novas estruturas. Por isso, pensar a composição assistida por computador implica também em estabelecer algum tipo de pensamento que seja capaz de criar um mundo de relações entre esses pontos. Sem isso o uso desse recurso funciona simplesmente como uma fábrica de materiais, de matéria prima. Cabe, portanto, considerar alguma forma de relação entre arte e filosofia.

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. (DELEUZE, 1992, p. 88).

Partindo desse raciocínio, da ideia inicial de *bhava* – que contém em si um conceito de um pensamento indiano, é que se estabelece a composição de *Bhavana*. Muito embora na tradição indiana exista uma noção filosófica muito estabelecida acerca do tempo, este não será utilizado durante o processo de composição, deixando este para outra abordagem. O tempo, que na tradição indiana é também um tempo mítico, requer

2 A considérer la création musicale dans son ensemble depuis de début du XXe siècle, la confusion est peut-être plus apparente que réelle. Des trois forces qui me paraissent plus actives, la première est précisément l'influence des modes de pensée scientifiques. La seconde pouvant être la nostalgie d'un code universel, et la troisième est la résurgence du sacré. Les deux premières de ces forces agissent à l'intérieur d'un champ essentiellement culturel, donc relatif, (la première dans la prospective, et la seconde dans la rétrospective) tandis que la troisième est porteuse d'une rupture qui tend à modifier non plus seulement les formes musicales, mais la finalité elle-même.

outras implicações que não foram consideradas para esse trabalho. A dimensão do mito da qual se trata aqui está ligada ao interior do som, tal que o se faz necessário tratar da “imersão sonora” antes de abordar a questão composicional desta peça.

O Mito da Harmonia

Imersão sonora é o título do capítulo IV do livro “*De la Musique au Son*”, de Makis Solomos. Neste Solomos trata de pensar a natureza do som e o mito em relação a composição. Mas não somente o pensamento mítico, mas também o mito da harmonia. É bem sabido que os assim chamados “espectralistas franceses” tiveram contato com o pensamento e a música de Giacinto Scelsi, e a partir dessa experiência é que se desenvolveu a corrente espectral. Isso decorre do fato de que “para Scelsi, a ideia de “colocar o som” implica que este último é concebido como um quadro em o ouvinte mergulha” (SOLOMOS, 2013, p. 266). Evidentemente este pensamento não é novidade na música francesa, basta consultar o tratado de harmonia de Rameau para constatar isso. Mas no contexto do século XX não são as relações entre as notas que estão em questão, mas “a vida interior do som”.

Vida interior: todo aquele que se concentra no som em si, às vezes em detrimento das relações entre os sons ou então por estar interessado em estabelecer relações “dentro” do som, pode ser tentado a entendê-la como um “sujeito”.³ (SOLOMOS, 2013, p. 235, tradução nossa)

Não é o som como um ser “vivo”, mas como algo que possui uma atividade interior que lhe confere as características que são observadas mais de longe. O som, como parte da natureza, possui essa “vida interior”. É possível traduzi-la através do pensamento mítico ou científico, isso não importa no momento, mas sim que deve se estabelecer uma relação entre “algo” e o som. Esse “algo”, talvez um tanto despersonalizado aqui, se refere ao pronome da terceira pessoa no singular da língua francesa *on*. Isso porque, tal qual Solomos também observa, foi assim que Gérard Grisey estabeleceu a relação da criação musical com a filosofia de Deleuze.

Este novo tipo de harmonia, que não é a de Rameau, nem a de Platão, mas um acordo entre os sons e o pensar som. O mito da harmonia não é mais de um equilíbrio celeste, um acordo perene no qual tudo se encaixa, mas ao contrário, um sistema aberto, móvel e instável, através do qual a existência (*bhava*) dos sons é chamada a deslocar-se diagonalmente em relação à sua natureza inicial. Por isso a ideia de *bhavana*, que quer dizer também construção. Trata-se de conceber a composição da música como

3 *vie intérieur*: quiconque se centre sur le son lui-même, parfois au détriment des relations entre les sons ou bien pour s'intéresser aux relations s'établissant “dans” le son, peut être tenté de l'appréhender comme un “sujet”.



uma construção que cria harmonia ao se deslocar do percepto ao afecto; tal como afirma DELEUZE (1992, p. 217) “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções como passagem de um estado a outro”. Tudo isso é dado pelo conhecimento sensível, e a interação entre os sons não é uma estrutura produzida por tecnologia humana, que é apenas uma ferramenta de mediação entre sons e o conceito. Esta rede de interações é estabelecida como um sujeito em si, ou seja, como a própria obra de arte. E cada composição existe à sua própria maneira, é claro, pois há múltiplas formas de existência.

A Techné

Se o mito, assim como a razão permite engendrar os meios é porque ambos estão em contato através dos órgãos sensíveis a percepção, e que também há uma comunicação entre os mundos interiores e exteriores. Isto é o que em suma é a causa da mudança entre perceptos e afectos. É como os pássaros que cantam na floresta, não são apenas fenômenos. Quando nós percebemos objetivamente esses sons, eles se transformam em conceitos, seja por um pensamento mítico ou científico, pela intuição ou pela razão. Isso acontece porque quando “prestamos ouvido”⁴ a um fenômeno sonoro e queremos compreendê-lo, estamos no campo da escuta. Essa escuta, que segundo Pierre Schaffer se traduz por entender, nos leva ao conceito. Entretanto o conceito é ainda apenas uma construção, e então necessário que o conceito se ligue a outra prática para que retrabalhar os elementos composicionalmente, e esta prática é a *techné*.⁵ Por *techné* entende-se capacidade de produzir algo como um objeto ou uma obra de arte, e que está também ligada a algum tipo de artesanania, sobretudo no contexto composicional da música dos séculos XVIII e XIX em que havia uma estreita ligação entre tocar e compor. Por outro lado, da palavra *techné* surge o prefixo do termo tecnologia, e nesse sentido a composição assistida por computador não está de maneira alguma longe do que se concebe por *techné*. A ideia que está por detrás é de que no fundo a construção de artefatos é uma arte criativa dos homens, e realiza-se através de uma combinação de conhecimento, prática e experimentação.

4 O sentido de que “Escutar é prestar ouvidos a qualquer um, a qualquer coisa, é por intermédio do som, vislumbrar a fonte, o evento, a causa, é tratar o som como a índice dessa fonte, desse evento”. (CHION, 1983 p. 25, tradução nossa)

“Écouter, c’est prêter l’oreille à quelqu’un, à quelque chose, c’est, par l’intermédiaire du son, viser la source, l’événement, la cause, c’est traiter le son comme indice de cette source, de cet événement.” (CHION, 1983, p. 25)

5 τέχνη

Seguindo Deleuze e Guattari, as obras musicais não devem ser concebidas como áreas de atividade estreitamente definidas ou hermeticamente seladas, mas devem ser consideradas em termos de conjuntos dinâmicos de forças múltiplas e heterogêneas, linhas de vôo rizomáticas que são desterritorializadas e reterritorializadas de vários meios. O desafio para o musicólogo ou compositor é considerar as forças moleculares em ação em cada montagem, trabalho musical ou corpo de obras, assegurando ao mesmo tempo que as categorias molares não passam preguiçosamente de uma montagem para outra. Nesta visão, a música nova em todas as suas manifestações forma corpos sem órgãos, corpos com funções inicialmente indeterminadas onde capacidades específicas são formuladas e definidas apenas no decorrer de sua elaboração.⁶ (CAMPBELL, 2013, p. 164, tradução nossa)

Quanto à sua natureza rizomática, não é, necessariamente, uma lógica linear, a obra de arte se relaciona mais com a oralidade do mito de que o texto da história. Isto não impede, no entanto, uma força narrativa. As forças de molecularização, que permitem a migração para outros territórios, não são lineares; são intensas.

A intensidade parece estar associada a processos não-lineares: ressonância e feedback que momentaneamente suspendem o progresso linear da narrativa presente do passado para o futuro. [...] É claro que a qualificação de uma emoção é abandonada frequentemente, em outros contextos, ela mesma um elemento narrativo que move a ação adiante, tomando seu lugar em linhas de ação e reação socialmente reconhecidas.⁷ (MASSUMI, 2002, p. 26, tradução nossa)

Este tipo de escrita que transgride e deforma o tempo de maneira a molecularizar o som permite criar forças de desterritorialização. No caso específico de *Bhavana* a não linearidade não é fator predominante, trata-se mais de vetorizar o tempo, de uma escrita *en temps*.⁸ Se primeiro foi pensada numa escrita *hors-temps* (aquela dos elementos gerados algorítmicamente), a *techné* procede por uma digressão *en temps*; isto é, criando vetores de gestos que são deformados no tempo.

6 Following Deleuze and Guattari, musical works are not to be conceived as narrowly defined or hermetically sealed areas of activity but should rather be considered in terms of dynamic assemblages of multiple and heterogeneous forces, rhizomatic lines of flight that are deterritorialized and reterritorialized from various milieus. The challenge for the musicologist or composer is to consider the molecular forces at work in each assemblage, musical work or body of works while ensuring that molar categories do not pass lazily from one assemblage to another. In this view, new music in all of its manifestations forms bodies without organs, bodies with initially indeterminate functions where specific capacities are formulated and defined only in the course of their working out.

7 Intensity would seem to be associated with nonlinear processes: resonance and feedback that momentarily suspend the linear progress of the narrative present from past to future. [...] Of course, the qualification of an emotion is quit often, in other contexts, itself a narrative element that moves the action ahead, taking its place in socially recognized lines of action and reaction.

8 *Temporelle*, *hors-temps* e *en temps* são conceitos de tempo criados por Xenakis.

A composição de *Bhavana*

O material escolhido para dar origem a essa peça foi obtido a partir da ideia de tornar sonora uma abstração, algo que estava momentaneamente presente apenas no timbre, no sentido que a escuta é capaz de reter conscientemente apenas um instante dessa sensação sonora. Mais especificamente o último gesto de *Vortex Temporum*, de Gérard Grisey, no qual o percussionista ergue um par de pratos como se fosse desferir um forte ataque, e, inesperadamente repousa os pratos no suporte – ato que encerra a peça. Isso, além de performático, causa um efeito auditivo surpreendente: não há como conceber um som de pratos mais significativo do que aquele que é prometido, mas nunca se concretiza. Ele está apenas na imaginação, e lá deverá permanecer. Mas este gesto contém em si o já discutido “mito da harmonia”, há vida dentro desse som, assim como há uma imagem que só cria consistência quando é realizada. Por isso a ideia dessa obra é expressar um devir, e trabalhar no processo resultante desse modelo de interação. As estratégias composicionais, nesse caso, são provenientes de operações entre decisões locais e globais, cujo objetivo é “tornar sonora uma estrutura de relações” (FERRAZ, 2005, p. 36). Em *Bhavana* há um constante urdimento entre esses mundos: a natureza que provém entre outros, o material, e a série harmônica, o maquínico, que permite selecionar as parciais, criar interpolações e modulações, e o humano que interage entre eles. O pensamento mítico surge como forma de permear a criação através de arquétipos, imagens, e signos tais, que devenham musical o que é singularmente sonoro, e ao mesmo tempo possam tornar sonoro o que é abstração. No mundo computacional, com os sistemas de gravação e manipulação sonora aliados à composição assistida por computador, é possível extrair uma momentaneidade sonora e transformar num acorde de tal forma que possa ser tocado em instrumento num tempo muito dilatado. Daí a possibilidade de criar a partir desse instante sonoro. O desejo de entrar dentro do som, da escuta do timbre, é o que está por de trás desse tempo dilatado.

O arcabouço composicional de “*Bhavana*” foi realizado em Open Music,⁹ partindo da gravação de um ataque-ressonância de pratos na qual foi feita uma análise e filtragem de parciais de modo a obter uma seleção de dez parciais encontradas em 3 segundos dessa amostra sonora. Esse espectro inicial foi processado de modo a obter uma fundamental virtual, a partir da qual foi construída uma série harmônica de oito parciais. O acorde inicial foi comparado com as notas da série harmônica, e disso resultou duas notas em comum. A partir dessas duas notas foi realizado um processo de modulação por FM, do que resultou um novo acorde, e da interpolação entre ambos resultaram os demais. Esse é o material bruto, o que está por detrás do som, do que irá ser trabalhado na composição. Embora haja algum devir envolvido

⁹ *Open Music* é uma plataforma de composição assistida por computador, baseada na linguagem de computador LISP, desenvolvida no IRCAM.

nesse processo, ainda não é música por assim dizer. Como o escopo deste artigo é de natureza estética e filosófica não convém estender na descrição e detalhamento dos procedimentos realizados em Open Music, deixando isso para um outro artigo a ser consagrado a esse tema. Por ora é mais importante tratar do por quê da escolha dos procedimentos já mencionados, sobretudo da modulação FM.

Rodolfo Caesar justifica o uso dessa técnica “por causa da observação de padrões idênticos tanto no timbre quanto na expressão rítmica e dinâmica de alguns seres: morcegos, micos e, especialmente, rãs e pererecas” (CAESAR, 2008, p. 37). Isso se confirma através das descobertas de pesquisadores da área de zoologia, como Franz Goller e Rafael Mindlin, e que incluem as aves nesse tipo de produção sonora. Como o tipo de construção filosófica que orienta a composição dessa música passa pelo *devoir animal*, mais especificamente pelo *devoir pássaro*, a opção pela técnica FM é interessante. O uso desse tipo de modulação permite gerar entidades verticais, as quais não se pode denominar acordes porque não possuem função tonal, mas que são como que parciais dentro de um espectro sonoro. Essas foram usadas logo no início como tal, no que se pode denominar de “tempo do espectro” (figura 1).

Figura 1. Trecho dos primeiros compassos de *Bhavana*.

The image shows a musical score for the first measures of the piece *Bhavana*. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Piano, Vibraphone, Timpani, and Bass Drum. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The music is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Flute part features a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The Clarinet in Bb and Bass Clarinet parts also have notes with accidentals. The Piano part consists of chords and single notes. The Vibraphone part has a series of notes with slurs. The Timpani part has a few notes. The Bass Drum part has a few notes, including a *sf* (sforzando) marking.

Como já foi exposto, a ideia que precede essa composição é *devoir* um processo de continuidade sonora, por isso foi escolhido o conceito de *bhavana*, como um estado mental, ou simplesmente o processo de tornar-se música. Por isso sair do “tempo do espectro” em direção ao um tempo mais próximo dos humanos exige uma transição. A solução foi novamente evocar Grisey, e assim manter algum tipo de unidade conceitual.

Pense nas baleias, nos homens e nos pássaros. Quando se escuta o canto das baleias ele é de tal forma estendido, que nos parece ser um gigantesco e infinito gemido, mas que para elas pode ser talvez uma consoante. Isso

quer dizer que para nós, com a nossa noção de tempo, é impossível perceber o seu discurso. Paralelamente, ao ouvirmos o canto de um pássaro, temos a impressão de que este seja muito agudo e agitado. Isso porque ele possui uma constante de tempo bem menor que a nossa.¹⁰ (GRISEY, 1987, p. 245, tradução nossa)

Então foi criada uma espécie de *talea*, como as estruturas rítmicas da música medieval, cujas durações se estendem longamente no que se pode chamar em referência a Grisey de “tempo das baleias”, sobre o qual os proto-espectros começam a se movimentar. Muito embora seja um tempo estendido e lento, a ideia de *talea*, e consequentemente de um tempo estriado, não corresponde ao que Grisey entende literalmente por tempo das baleias. O mais importante, porém, não é a característica lisa ou estriada do tempo musical, mas sim a sua relação de permanência em relação ao ouvinte. Como o objetivo nesse trecho é de fazer a transição entre o tempo do espectro para o tempo humano – e principalmente porque o tempo do espectro não se estabeleceu de maneira tão perene – uma *talea* tal qual foi escrita é suficiente para dar esse sentido.

Outro tipo de processo que ocorre nesse trecho é a horizontalização, no qual as entidades verticais passam a se diluir ao longo do tempo tal como se pode observar no compasso 11, na figura 2. Primeiro no piano, depois no vibrafone, e novamente no piano. Uma transformação gradual no tempo que se sustenta sobre a *talea*.

Figura 2: *Talea* no tímpano, alusão ao “tempo das baleias”.

Por fim, mas não menos significativo – ainda que aparentemente seja derivado de uma prática do século XIX – é um tipo de escrita “à mão livre”. Este tipo de escrita não

10 Pensez aux baleines, aux hommes et aux oiseaux. Si l'on écoute les chants des baleines, ils sont tellement étalés que ce qui paraît être un gigantesque gémissément étiré et sans fin n'est, peut-être, pour elles qu'une consonne. C'est-à-dire qu'il est impossible avec notre constante du temps de percevoir leurs discours. Parallèlement, à l'audition d'un chant d'oiseau, on a l'impression qu'il est très aigu et très agité. Car il a une constante du temps beaucoup plus courte que la nôtre.

está, como era de se esperar, ligado a linguagem musical, e por isso não se assemelha à escrita dos séculos anteriores. Mas está ligada à gestualidade instrumental e ao desenho. Um gesto sempre propõe uma linha de fuga que parte do caos em direção a um estado qualquer. Só se define como gesto quando fecha um movimento qualquer, capaz de existir por si mesmo. Da mesma maneira é o desenho, parte de um ponto qualquer e descreve uma linha – que é um modelo de interpolação. “Klee faz a linha nascer do ponto em movimento; tudo se inicia no ponto que, movido, torna-se linha. Vemos o desenho de uma linha ativa que se move livremente – de modo que esta linha é a marca do agente do movimento: o ponto”. (FERRAZ, 2007, p. 17)

Do ponto até a linha completa está a ação, o movimento. E por “mover-se livremente”, isto é, “à mão livre”, torna o trajeto de ponto a ponto fluido. Quer sejam os gestos decorrentes de movimentos ao instrumento, ou do lápis sobre o papel, estão sujeitos às forças dos outros gestos e movimentos ao redor. E ao redor implica não somente nas linhas que se entrecruzam, quer na escrita ou no espaço, mas também das forças que atravessam o conceito. Que forças são essas? São em primeiro lugar aquelas que Mâche se referiu, e depois as forças locais – prerrogativas do compositor. Podem ser essas desde a necessidade de se escrever uma determinada passagem para um instrumentista específico que irá executar aquela peça, até o desejo de ouvir uma determinada sonoridade. São forças, sob a forma de ideias, imagens, problemas, ou signos, que atravessam os perceptos. Nenhuma dessas forças dá consistência à peça, pois essas agem como códigos, não têm poder de coesão ou desarticulação. O conceito é que possui, no caso dessa peça, esta potência. Como o tempo está articulado em transições – do espectro, à baleia, e desta em diante – e há por detrás o urdimento das “parciais” as linhas estão livres para serem simplesmente caminhos à deriva (ainda que, propositalmente, nessa peça nunca se afastem muito de um ponto nuclear). Através dessa escrita desterritorializada é possível extrair os afectos dos conceitos, visto que “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções como passagem de um estado a outro” (DELEUZE, 1992, p. 217). É assim que do espectro a uma escrita “à mão livre”, passo a passo a música vai sendo construída. Os gestos que se estabelecem vão sendo deformados, e a propósito dessa fórmula, é como se estabelece o principal mecanismo de escrita, e que guarda na referência aos pássaros um certo paralelo com a escrita de Gérard Grisey e com a ideia de François-Bernard Mâche.

No canto de pássaro, já sem forma nem matéria, estão outras forças como, por exemplo, a leveza, um tipo de canto mais leve e ágil do que o humano e o modo como usam a repetição com micro-variações. E este tipo de repetição, ou melhor, reiteração direta de objetos, pode delinear toda uma técnica de construção melódica; uma espécie de modelo que me permite construir os gestos deformados, os mecanismos de transição, o desenho de paisagens sonoras. (FERRAZ, 2007, p. 61)

Pequenos motivos, apenas duas ou três notas, que torcidas, reiteradas, transpostas, ou uma combinação dessas, dentre tantas possíveis delineações, vão construindo e apagando traços ao longo da partitura. São desenho, mas são também sonoridades. São também personagens que entram, saem ou permanecem; que podem ou não contar histórias, tal como em Stravinsky ou Messiaen.

Figura 3. Adensamento rítmico e deformação de gesto



The musical score for Figure 3 is a multi-staff arrangement. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Clarinet in C (B. Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vib.), Timpani (Timp.), and Bass Drum (B. Dr.). The score is marked with a tempo of quarter note = 160. The music features a complex, dense rhythmic texture with frequent accents and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *fz*, and *ff*. The notation includes various rhythmic values and articulations, illustrating the concept of rhythmic thickening and gesture deformation.

No trecho exemplificado na figura 3 há um adensamento rítmico, o qual substitui a ideia da talea. Aqui trata-se de um acelerando escrito que faz a peça respirar no “tempo dos humanos”, e que permite a inclusão de motivos curtos. São esses elementos fragmentados que anamorfisados e reiterados vão dar origem a uma linha contínua, outro personagem que sustenta o “tempo dos pássaros”. Essa linha longa e contínua no piano, figura 4, é uma como uma onda formada por uma interpolação de notas. Mas neste caso elas não foram geradas com a ajuda do computador, são a replicação de um padrão proveniente de um gesto instrumental.

Figura 4. Trecho da “longa” linha do piano



The musical score for Figure 4 shows a piano part with a long, continuous line. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Clarinet in C (B. Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vib.), Timpani (Timp.), and Bass Drum (B. Dr.). The piano part is marked with a tempo of quarter note = 160. The music features a complex, dense rhythmic texture with frequent accents and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. The notation includes various rhythmic values and articulations, illustrating the concept of a long, continuous line in the piano.

Aqui os elementos tendem a se dispersar, se pulverizar, molecularizar. A natureza concisa desta peça não permite, entretanto, que se chegue a esse efeito. Entretanto já é possível notar essa tendência, o que em resumo é uma desterritorialização. Esta desterritorialização atua através de uma ação livre, à deriva, que age no sentido de construir em outro plano de consistência. Neste sentido, o modelo é a transformação de sistemas analógicos - mas não são semelhantes - em códigos, pois essa é a natureza da escrita musical.

O devir sonoro, no caso em questão, não é realmente uma força, mas uma potência tornar-se, a música é um devir. Para Mâche, é evidente que há a presença de um devir animal, e não somente de um devir pássaro porque em sua mente há toda a zoomusicologia, embora sua música tenha concentrado nas aves. O devir-sonoro de cada compositor é bem diferente, como é diferente a cada trabalho em si. Embora exista algo em comum entre todos os objetos externos, tal como se procura captar e expressar na caligrafia chinesa através dos ideogramas, ou pintura japonesa que desenha pássaros e bambus, cada projeto é único. Em *Bhavana* a única ideia pré-concebida foi extrair o espectro de um som de pratos não ouvido, e a partir disso construir uma peça. O fato da composição iniciar com um som de pratos “real” não implica na origem – aquele nunca ouvido – ele é apenas uma abstração, e o que importa são os espectros e suas transições. Mesmo a seleção das parciais não obedece um critério rigoroso, visto que essa composição não se baseia num tipo de pensamento científico, como já foi discutido no início. A música se constrói à medida em que os sons se estabelecem, se articulam, e se deslocam ao longo dos tempos (da baleia, do humano e do pássaro).

Considerações finais

Ao empreender uma nova composição sempre há um desafio, e nesse caso este foi e de procurar seguir o fluxo do tempo, de deixar que os sons se construam. De fato, esse deveria ser todo o processo composicional, mas evidentemente, por mais que se tente é impossível evitar a interferência de algum tipo de direcionamento intelectual. Afinal são séculos de tradição, e anos (ou por vezes décadas) de estudo acadêmico de instrumento e composição, que dificultam estabelecer uma escrita à deriva. O pensamento pode estar à deriva, mas quando da escrita há como que um filtro. A composição desta peça serviu para tentar vislumbrar este acordo entre o frontal e o oblíquo, de traçar esta linha de fuga e ainda manter a permanência, algo como o que Deleuze denomina por ritmo. Nesse sentido a ideia de continuidade de Grisey foi importante. Cabe aqui ressaltar que, muito embora a referida obra de Grisey tenha disparado a transcrição de um gesto abstrato ao sonoro como ideia inicial para a escrita de *Bhavana*, e ainda que, os três tempos – das baleias, dos humanos, e dos pássaros – sejam ritmicamente subjacentes na sua escrita; a composição a qual este artigo se dedica em nada se assemelha com *Vortex Temporum*. Não há aqui a mínima

pretensão de sequer compor uma grande peça, muito menos qualquer coisa que se aspire ao feito de Gérard Grisey. Olhar para o céu não significa cobiçar o que há nele, mas compreender que há beleza e grandeza sobre nós. Não mais. Dito isso Bhavana é uma peça curta, que se propõe a explorar um tipo de processo composicional base a ser usado posteriormente. Nessa peça não há grandes digressões, nem elaborações avançadas. Tudo começa e logo depois desaparece. A única continuidade é o tempo, este transita sem interrupções – com exceção da fermata do último compasso, usada com o objetivo de inserir uma espécie de recitativo. O objetivo principal, ao compor essa peça, foi experimentar a continuidade do tempo em diferentes estados e como este poderia ser usado para dar consistência a uma horizontalização de parciais. Evidentemente que, em teoria, isso é óbvio. Mas como sugere o título deste artigo, era necessário investigar como se estabelece o devir sonoro ao longo desse processo, bem como devir música. Para tanto reflexões estéticas e filosóficas, sobretudo aquelas fundamentadas em Gilles Deleuze, foram feitas no sentido de proporcionar um referencial teórico. Os escritos de François-Bernard Mâche também contribuíram, juntamente com os de Gérard Grisey, para que fosse possível elaborar uma relação entre filosofia e música. O resultado, além da própria composição, é a explicação de um processo que se estabeleceu sem um projeto. A música se constituiu à medida em que foi sendo construída, que no fundo era o projeto inicial, Bhava. A única estrutura foi um patch construído em Open Music, e mesmo este foi se modificando até atingir o objetivo de gerar o espectro adequado à composição da peça. Da passagem dos perceptos aos afectos pouco se pode dizer, pelo menos no âmbito deste artigo. Quanto a isso a escuta tem mais a informar do que se pode dizer.

Referências

- CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2008.
- CAMPBELL, Edward. *Music after Deleuze*. New York : Bloomsbury, 2013.
- CHION, Michel. *iGuide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel – INA, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- _____. *Notas do Caderno amarelo: a paixão pelo rascunho*. Campinas: Unicamp, 2007.
- GRISEY, Gérard. *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Éditions MF, 1987.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Le Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- MÂCHE, François-Bernard. *Musique, Mythe, Nature*. Paris: Klicksiek, 1983.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- SOLOMOS, Makis. *De la Musique au Son*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Memória, fluxo criativo e composição musical: uma visão do processo criativo a partir de conceitos de Bergson e Deleuze

Memory, creative flow and musical composition: a point of view of the creative process from concepts of Bergson and Deleuze

Bruno Yukio Ishisaki*

Resumo: este artigo apresenta um estudo sobre o fluxo criativo na atividade composicional estruturado sobre recortes conceituais baseados na produção filosófica de Gilles Deleuze e Henri Bergson. Neste texto, apresentamos três campos temáticos distintos: memória, fluxo e composição musical, explorados a partir de uma conceituação filosófica de contorno ontológico e ordenados segundo uma hierarquia na qual a memória atua como repositório para o fluxo, que, por sua vez, articula e condiciona a gênese da composição musical.

Palavras-chave: Memória. Fluxo. Composição Musical. Bergson. Deleuze.

Abstract: this paper presents a study about the creative flow in the compositional practice structured on conceptual zones based on the philosophical production of Gilles Deleuze and Henri Bergson. In this text, we present three thematic fields: memory, flow and musical composition, explored from a philosophical conception of ontological outline and ordered according to a hierarchy in which the memory acts as a repository for the flow, which in turn, articulates and conditions the genesis of musical composition.

Keywords: Memory. Flow. Musical Composition. Bergson. Deleuze.

A memória em Bergson e Deleuze

Abordaremos o conceito de memória à maneira de Bergson, como um misto de percepção e lembrança: a partir de uma experiência da percepção (um convite à ação), sensações e afetividades advindas de uma profusão de reminiscências são trazidas à consciência. Tais sensações produzem associações entre a experiência do tempo presente e as afecções de experiências passadas, que se relacionam com este presente sob o estatuto da semelhança.

Neste contexto, não se experimenta percepção e lembrança separadamente ou em totalidade, e sim em mistos correspondentes a uma realidade do objeto filtrada pelos órgãos da percepção, que se faz reconhecer por meio da lembrança: “a percepção não é o objeto mais algo, mas o objeto menos algo, menos tudo o que não nos interessa” (DELEUZE, 2012, p. 19).¹

* Universidade Estadual de Campinas. E-mail: brunoyukio@gmail.com.

1 Pode-se ler, nas entrelinhas deste enunciado, o posicionamento de Bergson e Deleuze em relação à problemática do sujeito-objeto, conhecida na História da Filosofia como a oposição entre racionalistas e empiristas. Bergson demonstra, em seu livro *Matéria e Memória*, que ambas as posições se assemelham mais do que se opõem; em ambos os casos, há o entrave de uma problemática mal colocada. A teoria da percepção de Bergson coloca-se como alternativa a esta dicotomia, e também se propõe a ser uma problematização mais sofisticada da questão sujeito-objeto.

Assim, a lembrança pura inexistente na experiência, pois tal pureza se constituiria na lembrança do todo, sem as subtrações do que interessa à percepção atual. Tal pureza seria inefável à cognição humana. Do mesmo modo, a percepção pura também é impossível de ser experimentada, pois depende da lembrança para operar, tanto nas esferas das ações possíveis (virtualizadas no sujeito que experiência ou experimenta) quanto nas do reconhecimento (crucial para perceber). “Toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança”. (BERGSON, 1990, p. 82). Sendo assim, a memória compõe, em mistos percepção-lembrança, uma seleção do que nos interessa enquanto corpos neurologicamente complexos. Sobre o misto percepção-lembrança,

“misturamos lembrança e percepção; mas não sabemos reconhecer o que cabe à percepção e o que cabe à lembrança; não mais distinguimos na representação as duas presenças puras da matéria e da memória, e somente vemos diferenças de grau entre percepções-lembranças e lembranças-percepções”. (DELEUZE, 2012, p. 19)

Deleuze, em *Bergsonismo*, (um panorama sobre a filosofia de Henri Bergson), afirma com veemência o que Bergson insinua em *Matéria e Memória*: que o ser reside no passado (DELEUZE, 2012; BERGSON, 1990, p. 109-146). O passado consistiria num acúmulo de memória em diversos níveis; neste caso, o presente seria a atualização, o devir, a mudança, o desterritório. Viver unicamente o presente corresponderia, num sentido identitário, a não ser. O passado, como acúmulo de memória que nos compõe em singularidades, que corrobora nossa individualidade, compreende todos os mistos percepção-lembrança, frutos das experiências que vivenciamos. Nessa instância, ser e memória se equivalem.

Nesta perspectiva, a memória não é um espectro, um duplo ou uma cópia. Ela é uma realidade ou função que coexiste com o presente, um componente para além e qualitativamente distinto da matéria.²

Tomemos, como ilustração, o esforço de Arnold Schoenberg em busca de uma unidade temática goethiniana em sua música, busca esta que culmina na criação do método dodecafônico. Que tipo de energia psíquica se impõe ou se faz conhecer às séries dodecafônicas no momento da composição de uma obra? Que preferências privilegiam, no uso de uma dada série dodecafônica, certas escolhas de motivos, ritmos ou perfis melódicos em detrimento de outras? Com o quê, além das séries de doze sons, Schoenberg compôs sua música dodecafônica?

² No segundo capítulo de *Matéria e Memória*, intitulado *Do Reconhecimento das Imagens. A Memória e o Cérebro*, Bergson discorre brilhantemente sobre a diferença de qualidade entre matéria e memória.

Podemos vislumbrar uma resposta a essa questão sobre a composição com séries de doze sons quando pensamos que, em muitas de suas obras dodecafônicas, Schoenberg fez uso de formas clássicas e pensou a sua escrita motivica e melodicamente – e daí vinha a crítica a ele dirigida por Pierre Boulez em seu texto “Morreu Schoenberg”.³ Foram com suas memórias que ele completou as lacunas de seu sistema. Qualquer processo criativo que faça uso de um método ou ferramenta composicional terá as lacunas desse método ou ferramenta completadas pelas memórias de quem dele se utilize. A âncora de qualquer extrapolação criativa vem do agenciamento da memória.

O ser passa a cumprir um outro papel no processo criativo: ele não é somente aquele que estabelece os juízos, que decide por um ou outro material. Sob a instância da memória, o ser é também uma parte do material composicional.

Assim, sugerimos que, no âmbito dos processos criativos da atividade composicional, a memória possa funcionar em dois tipos de agenciamento: 1) ela pode completar a si mesma com outra memória (memória-memória) e 2) ela pode completar as lacunas de um sistema composicional (memória-sistema).

O primeiro tipo de agenciamento (memória-memória) será por nós associado às criações que dependem de encadeamentos ininterruptos de memória. Consideremos a *écriture automatique*, tal como é proposta por André Breton: trata-se de um fluxo de conteúdos psíquicos que não seriam coagidos pela consciência:

Escreva velozmente, sem tema prévio, e com tal rapidez que te impeça de lembrar o escrito, e para fugir à tentação de se rereer. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase, estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser manifestada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. Sempre ocorre que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do fluxo verbal, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição dos nós numa corda vibrante. Continue enquanto lhe apraz. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. (BRETON, 2001, p. 49-50)

Em um agenciamento memória-memória, as memórias concatenam-se em mudanças súbitas de afecção: não há preocupação formal com uma suposta unidade temática. As memórias arranjam-se nas concatenações; o uno forma-se no todo, e não em um núcleo identitário unificador.

Sobre o segundo tipo de agenciamento da memória (memória-sistema), relacionamos aos “ismos” particulares da arte de vanguarda do século XX. O agenciamento “memória-sistema” constitui grande parte da história da arte do século XX. Os

3 Cf. Boulez (2008, p. 239-245).

agenciamentos memória-sistema assemelham-se a jogos de filtragem; a ideia por trás dessas filtrações, ou seja, as questões que estipulam os limites e contornos desses filtros são: quais memórias completarão as lacunas de um dado sistema composicional? Qual será a sonoridade produzida por esse sistema? Que tipo de memória comprará o negativo do conjunto de censuras e filtros do sistema?

A música dodecafônica de Schoenberg, tal como a conhecemos, só poderia ter surgido a partir de um método de controle que pudesse impor um tipo de censura à uma classe específica de materiais (no caso, as alturas) e permitisse a emergência de uma imagem negativa dessa filtragem na forma de memórias agenciadas, ocupando os espaços livres e as lacunas do sistema, resultando na sonoridade muito particular da obra do compositor austríaco. Apontamos o papel preponderante das memórias como negativos extraídos de filtros dos sistemas composicionais chamando a atenção para a evidente diferenciação de estilos entre Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. Apesar de adotarem o mesmo sistema de filtragem, os compositores da II Escola de Viena apresentavam sonoridades e estilos composicionais distintos.

O atual e o virtual no fluxo criativo

O fluxo criativo em um processo criativo pode ser pensado como um estado ou condição mental no qual o compositor concatena suas ideias de maneira fluída, experimentando uma espécie de êxtase e de imersão no trabalho composicional. Há vários tipos de fluxo que não se restringem apenas à criação; tais estados de fluxo podem ser experimentados em qualquer tipo de trabalho imersivo: “as emoções, metas, concentração, motivação, por sua vez, quando combinadas numa determinada atividade, podem gerar um êxtase, isso é, o fluxo.” (ARAUJO; ANDRADE, 2011, p. 560). Considerando a enorme esfera de atividades que podem proporcionar estados de imersão e êxtase, investigaremos nesta seção os aspectos qualitativos do fluxo em seu teor criativo no contexto da atividade composicional, a partir dos conceitos anteriormente expostos baseados nas filosofias de Deleuze e Bergson.

Bergson propõe que a representação das coisas, ao atualizar-se na matéria, diferencia-se por encontrar nela um obstáculo para o seu fluxo, já que “a representação está efetivamente aí, mas sempre virtual, neutralizada, no momento em que passaria ao ato, pela obrigação de prolongar-se e de perder-se em outra coisa”. (BERGSON, 1999, p. 33)

Tal movimento de atualização do virtual é posteriormente retomado por Deleuze, que enfatiza nesse movimento uma pluralidade que fomenta a proliferação da diferença, quando diz que “a diferenciação é sempre a atualização de uma virtualidade que persiste através de suas linhas divergentes atuais” (DELEUZE, 2012, p. 82).

Em “O que é o virtual”, Pierre Levy associa o virtual àquilo que existe em potência; o autor também trabalha a desconstrução da dicotomia entre virtual e real.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. (LÉVY, 2011, p. 15)

No lugar de uma dicotomia entre o virtual e o real, Lévy trabalha uma polarização entre o virtual e o atual. Tal polarização parte da ideia de que existe uma distinção entre o que é virtual e o que é possível. Sobre o possível, Lévy assim o define:

O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma ideia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica. (LÉVY, 2011, p. 15-16)

Enquanto o possível pode ser considerado semelhante ao real, apenas faltando-lhe uma existência (configurando-se assim como uma distinção calcada em um mecanismo teleológico possível-real, mecanismo tal que transmuta ideia em execução sem que haja desvios ou diferenciações), o virtual participa de outro tipo de mecanismo:

Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. Esse complexo problemático pertence à entidade considerada e constitui inclusive uma de suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar. (LÉVY, 2011, p. 16)

No processo criativo, os arranjos de memória são obrigados a se diferenciar quando deparam-se com as coerções, imposições e filtros de um sistema composicional; este sistema coage o fluxo a abandonar suas conexões habituais e força a invenção. Podemos dizer que há um processo de atualização quando falamos dos agenciamentos de memória. Assim, atualização e criação são processos que correm amalgamados ao ato de compor.

A atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predefinido: uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (LÉVY, 2011, p. 16-17)

Lévy propõe então dois tipos de construção dicotômica: *real – possível* e *virtual – atual*. Essas construções têm a ver com modos de ser operacionalmente distintos entre si, o primeiro sendo calcado na similitude enquanto o segundo baseia-se na diferença: “o real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: *responde-lhe*” (LÉVY, 2011, p. 17)

As memórias, ao completarem a si mesmas ou ao completarem um sistema, ou seja, ao se submeterem a um processo de atualização, se transformam em algo novo; e atualizando-se, tornam-se invenção. Esta invenção traz consigo algo da memória e algo da matéria; e a mesma operação que as uniu na atualização também operou deformações, tanto na memória quanto na matéria para que ambas permanecessem unidas naquilo que é inventado; o que existe como invenção existe através de uma síntese de heterogêneos que nunca se constitui como homogeneidade em si. A síntese de um conteúdo de memória e de uma articulação na matéria é uma síntese entre qualidades distintas, tal qual uma síntese disjuntiva (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 106). Monique David-Ménard sugere em seu texto *Repetir e Inventar Segundo Deleuze e Segundo Freud* uma definição bastante clara a respeito da síntese disjuntiva de Deleuze e Guattari:

Se há uma expressão que pode resumir, na filosofia de Gilles Deleuze, o que se permite à vida e ao pensamento se inventarem, esta expressão é “síntese disjuntiva”. Síntese disjuntiva é uma ligação de elementos que são aproximados e colocados juntos de uma maneira que inaugura um pensamento ou uma forma nova de existência, pois esses elementos não são homogêneos: eles não podem ser levados à identidade de uma medida comum. (DAVID-MÉNARD, 2007, p. 19)

Não há criação que não parta de uma síntese disjuntiva que contenha a memória, que não a utilize tanto como matéria-prima quanto como ferramenta combinatória. “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (BERGSON, 1999, p. 12). Igor Stravinsky, em suas palestras que compõem o livro *Poética Musical em 6 Lições*, comenta que a criatividade necessita de limites para ser praticada. O compositor russo estipulava, como método no ato de compor, regras dentro de um projeto

composicional; tais regras o auxiliariam a alcançar uma extrapolação criativa. Entendemos, no contexto aqui proposto, tais regras como obstáculos que forçariam seus agenciamentos de memória a filtrar-se e diferenciar-se em novos arranjos.

Vamos chegar a um acordo quanto a essa palavra fantasia. Não pretendo usá-la no sentido associado a uma forma musical definida, mas na acepção que pressupõe um abandono do próprio eu aos caprichos da imaginação. E isso pressupõe que a vontade do compositor esteja voluntariamente paralisada. Pois a imaginação é não apenas a mãe do capricho, como também a serva da vontade criativa.

[...]

A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre.

[...]

Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma na base, e conseqüentemente todo empreendimento se torna fútil. (STRAVINSKY, 1996, p. 63)

Entretanto, sistemas composicionais demasiadamente fechados podem sufocar os agenciamentos de memória, quando não os minam quase por completo. Os experimentos dos compositores serialistas de Darmstadt revelaram, ao longo da década de 1950, como um sistema censor abrangente pode deixar pouco espaço para os agenciamentos de memória do compositor. Como colocação adicional, os experimentos de John Cage com o acaso, apesar de trazerem consigo uma aura de abertura, constituem-se como sistemas de filtro tão coercitivos quanto o dos serialistas integrais, no sentido de restringirem fortemente o fluxo de memórias do compositor. Tal ponto de contato apresenta um interessante paralelo com a colocação vocalizada por Ligeti de que as peças seriais integrais e as peças de Cage se assemelhavam em termos de sonoridade (ZAMITH; SHIMABUCO, 2009).

Considerando as práticas que consideramos, em um primeiro momento, antagônicas aos sistemas composicionais extremamente restritivos, tais como a improvisação livre, é certo que há frequentemente uma busca por alicerces conceituais⁴ que categorizem tais atividades, criando muitas vezes divisões e construções dicotômicas, tais como “figural x sonoro”, “idiomático x não-idiomático”, “harmônico x inarmônico” etc.⁵

4 Cf. Costa (2012).

5 Cf. Costa (2007, p. 143-177).

Tais exemplos poderiam ser vistos como casos de filtragem do fluxo memória-sistema; talvez uma improvisação livre de fato (que seja estritamente composta de agenciamentos memória-memória) só seja possível na ausência de um critério norteador que a defina; talvez ela se aproxime de ser livre apenas no campo do Jogo Ideal, no qual não cabe nem o contorno identitário, nem a construção dicotômica, nem as estratificações ontológicas que a engessam e a colocam em um dado espaço na História; sendo assim, a improvisação dita “livre”, considerada dentro dos alicerces conceituais⁶ e dicotomias nas quais se apoia, se aproxima mais dos sistemas composicionais restritivos do que do Jogo Ideal, que, em fundamento, se restringe apenas ao pensamento.

Não basta opor um jogo “maior” ao jogo menor do homem, nem um jogo divino a um jogo humano: é preciso imaginar outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro. 1) Não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. 2) Longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada. 3) As jogadas não são pois, realmente, numericamente distintas. São qualitativamente distintas, mas todas são formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno.

[...]

4) Um tal jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência e corrida à Caucus em que a destreza e o acaso não mais se distinguem, parece não ter nenhuma realidade. Aliás, ninguém se divertiria com ele. Não é seguramente o jogo do homem de Pascal, nem do Deus de Leibniz. Quanta trapaça na aposta moralizadora de Pascal, que má jogada na combinação econômica de Leibniz. Com toda certeza, isto tudo não é o mundo como obra de arte. O jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. (DELEUZE, 2011, p. 62-63)

As práticas de livre improvisação, menos livres de fato do aparentam ser em seu aparato conceitual (já que num ambiente realmente de Jogo Ideal, não há necessidade de um juízo que diferencie o figural do sonoro, por exemplo), estando apoiadas nos suportes conceituais e dicotômicos anteriormente descritos, acabam por demonstrar uma tendência, juntamente com os outros agenciamentos memória-sistema, ao jogo ordinário, caracterizado por Deleuze da seguinte forma:

1) É preciso, de qualquer maneira, que um conjunto de regras preexista ao exercício do jogo e, se jogamos, é necessário que elas adquiram um valor categórico; 2) estas regras determinam hipóteses que dividem o

⁶ Sobre livre improvisação e Jogo Ideal, cf. Costa (2009).

acaso, hipóteses de perda ou de ganho (o que vai acontecer se...); 3) estas hipóteses organizam o exercício do jogo em uma pluralidade de jogadas, real e numericamente distintas, cada uma operando uma distribuição fixa que cai sob este ou aquele caso (mesmo quando temos uma só jogada, esta jogada não vale senão pela distribuição fixa que opera e por sua particularidade numérica); 4) as consequências das jogadas se situam na alternativa “vitória ou derrota”. Os caracteres dos jogos normais são, pois, as regras categóricas presentes, as hipóteses distribuintes, as distribuições fixas e numericamente distintas, os resultados consequentes. Estes jogos são parciais por um duplo título: porque não ocupam a não ser uma parte da atividade dos homens e porque, mesmo que os levemos ao absoluto, *retêm o acaso somente em certos pontos* e abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das consequências ou à destreza como arte da causalidade. (DELEUZE, 2011, p. 61-62)

Considerando o pensamento como o campo no qual o Jogo Ideal se instaura, é a partir dele que um processo criativo é energizado. Porém, este processo sofre as coerções da articulação na matéria, estando sujeito às regras do jogo ordinário. Levando-se em conta os filtros e coerções de tal jogo, podemos considerar três componentes básicos dentro do jogo da composição musical: os obstáculos, as linhas de diferenciação e a manutenção do fluxo.

É natural que experimentemos um esgotamento de energia psíquica quando trabalhamos prolongadamente com modelos de criação cujos limites formais sejam mais flexíveis, como a improvisação não sistemática (desprovida dos alicerces conceituais e dicotômicos anteriormente comentados), a *écriture automatique* ou a composição musical por livre associação, à maneira de um *impromptu*. Uma proporcionalidade se faz cada vez mais presente: quanto mais próximos de nos sentir esgotados, mais fazemos uso de clichês e de arranjos combinatórios óbvios. Os processos mentais que geram agenciamentos “memória-memória” produzem um tipo de fadiga mental, que nos leva ao uso repetitivo de materiais e arranjos de elementos comumente associados à determinada linguagem musical pré-estabelecida. Podemos inferir que os agenciamentos memória-memória revisitam-se e tendem ao território.

Quando tais sinais de esgotamento psíquico no fluxo se fazem presentes, um obstáculo ou filtro pode ser imposto ao processo criativo; tal obstáculo teria como função promover uma diferenciação no fluxo, forçando o agenciamento de novas memórias ao obstáculo. Os obstáculos são forças que filtram memórias e que deslocam o fluxo e o colocam em movimento, desterritorializando seus arranjos de memória e promovendo novas situações e agenciamentos. Mesmo o manifesto de Breton, que propõe um mecanismo de fluxo contínuo de ideias apresenta propostas de fechamentos e obstáculos para a manutenção deste mesmo fluxo:

Se o silêncio ameaça cair, aproveitando a menor falha – que se poderia chamar de falta da inatenção - não vacile em cortar uma linha muito clara,

e após uma palavra cuja origem lhe pareça suspeita, ponha uma letra qualquer, a letra “L”, por exemplo, sempre a letra “L”, retornando desse modo ao arbitrário, impondo esta letra como inicial à palavra que vem a seguir. (BRETON, 2001, p. 50)

René Leibowitz comenta, a respeito da fase atonal livre de Schoenberg, que o compositor

[...] parece ter vivido e trabalhado num estado de transe: os motivos, as melodias, os acordes, as combinações instrumentais e orquestrais foram lançados, sobre o papel com uma rapidez extraordinária, de uma maneira que prenuncia talvez a “escrita automática” dos surrealistas, e, em toda história da música, são poucos os exemplos desse tipo que conhecemos. (LEIBOWITZ, 1981, p. 92-93)

Neste caso específico, o processo criativo de Schoenberg apresenta uma tendência aos agenciamentos memória-memória. O compositor comenta, em relato registrado na biografia escrita por Leibowitz, que durante sua fase atonal livre ele experimentou dificuldades em manter o fôlego no fluxo criativo na composição de obras de grandes dimensões. À época, a solução adotada por Schoenberg para produzir obras longas foi a utilização de textos, aos quais ele se referia como elementos unificadores, mas que nós consideramos como obstáculos responsáveis pela inserção de novo fôlego no fluxo criativo.

Em minhas primeiras obras do novo estilo [...] foram sobretudo fortes impulsos expressivos que me guiaram (tanto no particular como no geral) na elaboração formal, mas também, em último lugar, um sentido de forma e da lógica herdado da tradição e bem educado pela aplicação e pela consciência. Estas formas se tornaram possíveis graças a uma restrição que me impus desde o primeiro instante, isto é, me restringir às pequenas peças, fato que na época justificava a mim mesmo como uma reação ao estilo “longo”. Hoje posso explicá-lo melhor, como segue: a abstenção face aos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa. É por isso que as poucas obras de grandes dimensões desta época são obras com texto, o qual constitui o elemento unificador. (SCHOENBERG apud LEIBOWITZ, 1981, p. 95)

Após o desenvolvimento da técnica dodecafônica, Schoenberg retoma a produção de projetos composicionais de grande fôlego; se antes o texto era o responsável por garantir a manutenção do fluxo, isto agora passa a ocorrer graças à organização sistemática das alturas, que produz um novo filtro.

Os seis anos que nos interessam agora (1927-1933) são os últimos que Schoenberg passará na Europa. Sua produção se intensifica ainda mais –

e isto apesar de toda sorte de obrigações “exteriores” ao seu trabalho de composição. Sete obras novas,⁷ extremamente importantes (dentre as quais duas óperas) nascerão durante esse período, caracterizado como sempre por uma atividade febril, por pesquisas nos mais diversos domínios e, além disso tudo, por esta imaginação inesgotável e um élan prodigioso. (LEIBOWITZ, 1981, p. 108-109)

Um fluxo de memórias que se depara com um obstáculo inevitavelmente buscará linhas de fuga a este obstáculo; irá, deste modo, diferenciar-se. As linhas de diferenciação deformam o arranjo de memória inicial, conformando-o à nova situação de filtragem instituída pelo obstáculo. O que antes era um clichê (ou uma “memória-memória” fatigada) dá lugar a um arranjo insólito e inabitual de memórias, síntese disjuntiva que é fruto de um agenciamento “memória-sistema”.

Uma vez deformado pelos filtros de um sistema – ou seja, diferenciado por um obstáculo, o fluxo criativo adquire um novo fôlego. É à esta recuperação de fôlego lograda por meio dos processos até então descritos que nos referiremos como *manutenção do fluxo*. Em um processo composicional, poderíamos fazer uso de diversos obstáculos (ou seja, diversos agenciamentos “memória-sistema”, diversos tipos de filtros de memória) para garantir que o fluxo mantenha seu impulso, ou que não o perca; num outro momento, poderíamos apenas concatenar memórias e abandonar os sistemas (agenciamentos memória-memória), caso o fluxo se mantenha estável ou tenha sido renovado após sofrer um fadigamento.

Na prática, isto poderá induzir o compositor a uma permanente troca de técnicas composicionais. Neste caso, uma composição musical não terá sido o produto de um *ismo*, e sim de diversos, todos a serviço de um processo de agenciamento de memória e de manutenção do fluxo criativo. Em uma poética construída a partir dessas diretrizes, não haveria qualquer comprometimento com uma vertente ou escola. As técnicas serviriam à obra, e não o contrário. Aqui o artista se aproxima do artesão, fazendo uso de qualquer procedimento que lhe garanta o impulso do fluxo, mesmo que uma técnica antagonize outra em sua genealogia.

Memória e fluxo: a composição como simulacro

Em um universo poético potencializado pelas modalidades de pensamento até aqui expostas, a força motriz de uma obra seria o desejo ou vontade de realizá-la. O compositor compõe porque deseja ou quer que a música exista; todas as músicas do

⁷ As obras referenciadas nessa citação são: Terceiro Quarteto para Cordas op. 30 (1927), Peça para piano op. 33A (1928), Von heute auf morgen op. 32 (1928-1929), Música de Acompanhamento para uma Cena de Filme op. 34 (1929-1930), Seis peças para Coro Masculino, a capella op. 35 (1929-1930), Peça para piano op. 33B (1931) e Moisés e Arão (1930-1932).

mundo não compensam a falta daquela que ele imagina. O criador não cria apenas pela necessidade de ser original, de buscar o novo, de dialogar com a história; cria-se, sobretudo, porque um desejo ou vontade articula, por necessidade, uma existência de algo na matéria.

O som do ambiente de uma sala de concerto não é, em si, uma composição musical. Porém, o desejo de delimitar a virtualidade sonora de uma sala de concerto como um continente de potência sonora pode ser considerado uma composição musical. Os territórios limítrofes e os contornos de um sistema, por mais abertos ou fechados que sejam, estabelecem o que pode e o que não pode haver em uma dada articulação na matéria; são desejo (enquanto impulso indiferenciado “que quer”) e vontade (enquanto impulso “que quer” direcionado pela consciência) os fatores que delimitarão os juízos e diretrizes que constituirão uma composição musical. Por isso Cage escolhe o ambiente de concerto em 4’33, em detrimento de um parque de diversões ou um *shopping center*. Cage não quis o parque ou o *shopping*, quis no lugar dessas opções o espaço de concerto como limite continental de 4’33.

Uma composição musical, nutrida por desejo e vontade, configura-se como uma força ativa; contribui como multiplicidade no mundo. A composição musical não reside na negação, mesmo quando se propõe a sê-la. Quando Schoenberg viveu a negação dos preceitos tonais, ele viveu ao mesmo tempo toda a potência dos novos agenciamentos de memória do atonalismo livre e do dodecafonismo. Ele experimentou a potência na ausência hierárquica das alturas, primeiramente nos agenciamentos memória-memória (atonalismo livre) e posteriormente nos agenciamentos memória-sistema (dodecafonismo). Com efeito, é possível que não tenha sentido o tonalismo como negação, e sim como esgotamento ou fadiga nos arranjos de memória; assim, o texto no atonalismo e a série de doze sons no dodecafonismo talvez tenham sido os obstáculos que filtraram suas memórias e impuseram linhas de fuga sobre seus arranjos, assegurando novo fôlego ao seu fluxo criativo.

A composição musical seria, em consequência disto, um simulacro. Há pouca coisa em uma composição musical que se assemelhe ao seu planejamento inicial. Os compostos que a constituem existem como frutos de processos de diferenciação na articulação do real, articulação esta que é síntese disjuntiva dos obstáculos do fluxo e da transdução das ideias em matéria. Os agenciamentos de memória formam outros entes, que, ao assumirem novas configurações e se concretizarem em matéria (no caso específico da composição musical, em escrita notacional ou som), contribuem para o desvio do planejamento inicial. Se assim não fosse, a obra seria uma cópia exata de um modelo mental ideal – seria música possível, e não virtualidade. Deixaria de ser potência para ser reduzida a mecanismo teleológico.

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes,

construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. (DELEUZE, 2011, p. 262)

A composição musical enquanto simulacro não corresponde a uma tradução da Ideia no mundo. O simulacro significa uma subversão da composição musical enquanto cópia da ideia.

Em suma, é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada. Consideremos agora a outra espécie de imagens, os simulacros: aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc., pretendem-no por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, “contra o pai” e sem passar pela Ideia. (DELEUZE, 2011, p. 262-263)

Isto porque a obra foi energizada por desejo e vontade; e sempre se deseja e se quer o que falta – deseja-se o que não existe ou o que existe apenas em parte. O desejo e a vontade são complexos intrincados de agenciamentos, não-sonoros no contexto de uma composição musical. O simulacro traz, contudo, uma imagem da ideia, mas esta imagem está atrelada a outras coisas: imagem de algo que foi subvertido, deformado, tornado outra coisa; já que é “construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE, 2011, p. 263).

A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus faz o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. (DELEUZE, 2011, p. 263)

A manutenção do fluxo criativo promoveria um incessante rearranjo das memórias. Tal manutenção permitiria a manifestação constante de uma repetição dos processos de diferenciação.

A diferença no eterno retorno é uma “diferença singular” que vai na direção dos disparates e da multiplicidade. Como descreve Deleuze: “toda vez que nos encontramos diante de, ou em uma limitação, diante de, ou em uma oposição devemos nos perguntar o que tal situação supõe. Ela supõe um formigamento de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens ou não domadas...”. (FERRAZ, 1998, p. 118)

O planejamento composicional perde seu propósito coercitivo a partir do momento em que o fluxo se torna a força motriz de criação de uma obra. Assumindo o fluxo como força principal, o planejamento assume a função de moldura; porém, tal moldura

serviria mais como suporte do que como molde, sendo passível de sofrer deformações ou até mesmo ser descartada no decorrer do processo criativo.

Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do Filebo em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. (DELEUZE, 2011, p. 264)

A composição musical não é a cópia de um planejamento composicional, pois a cópia não adiciona em termos de qualidade, sendo a repetição da Ideia e a reafirmação do estatuto da identidade pela repetição. A composição musical adiciona ela mesma à matéria enquanto diferença em relação ao planejamento (ou à Ideia), e, sendo assim, ela faz parte de um processo positivo, aditivo, processo de construção de mundo. Por ser adição ao mundo, ela não é em natureza nem reativa, nem subtrativa; de outro modo, contribui para a pluralidade e multiplicidade nos espaços de criação por sua própria imanência. A composição musical não enseja transpor uma ideia, nem ser uma cópia perfeita de ideia. Ela é por si só – é a força da diferença entre um plano não material e sua realização na matéria; é a própria força da disjunção. O planejamento de uma composição musical serve para permitir que a Ideia se desvie, se diferencie e se torne outra coisa em novos arranjos de memória.

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como original, nenhuma como cópia. (DELEUZE, 2011, p. 267)

Propomos então uma noção poética de composição musical como buquê de memórias agenciadas, re combinadas em um fluxo constante, como sínteses disjuntivas, fugindo de um projeto inicial, desrespeitando, deformando ou descartando um planejamento composicional, diferenciando-se a cada instante em sua articulação no real. Sua matéria-prima é a memória, cuja atualização na matéria se dá no fluxo criativo para finalmente atingir a sua forma final no simulacro.

Referências

ARAÚJO, R. C.; ANDRADE, M. A. Experiência de fluxo e prática instrumental: dois estudos de caso. *Revista DAPesquisa*, Florianópolis, v. 8, 2011. p. 533-563.

BERGSON, H. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETON, A. *Manifestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- COSTA, R. A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, 2009. p. 83-90.
- _____. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, 2012. p. 60-61.
- _____. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. In: FERRAZ, S. (Org.). *Notas, atos, gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DAVID-MÉNARD, M. Repetir e inventar segundo Deleuze e segundo Freud. *Revista Discurso*, n. 36, 2007. p. 17-34.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 2012.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERRAZ, S. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LÉVY, P. *O Que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- STRAVINSKY, I. *Poética musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ZAMITH, A.; SHIMABUCO, L. S. O Embate Entre György Liget e as supostas liberdades interpretativas em Troisième Sonate de Pierre Boulez e Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen. In: PERFORMA '09, 2009, Universidade de Aveiro. *Artigo*.

O som como drama: a legitimação estética do timbre pela música contemporânea

The sound as drama: timbre's aesthetic legitimation in contemporary music

Leonardo Martinelli*

Resumo: Tradicionalmente entendido como um dos parâmetros que integram o som musical, ao longo do século XX o timbre passou por um gradual processo de legitimação estética. Está implícito nesse processo uma mudança de seu *status* conceitual e prático: não mais limitado a um simples parâmetro, o timbre foi alçado à condição de *material musical*, e desta forma tornou-se suscetível a todas ações previstas por uma *escritura musical* plena. Entretanto, a legitimação estética do timbre só foi totalmente concluída a partir do momento em que a escritura musical de ordem tímbrica (comumente designada por *textura musical*) passou a ser utilizada como estratégia de *qualificação afetiva* pelas poéticas musicais expressivas emergidas a partir da década de 1960.

Palavras-chave: Música contemporânea. *Affetto*. Timbre. Textura. Composição Musical.

Abstract: Generally defined as a music sound parameter, throughout the 20th century the timbre went through a gradual process of aesthetic legitimation. In this process it's implied a conceptual and a practical change of its status: no longer constrained as a simple parameter, the timbre was heightened to the condition of *music material*, and thus it became open to any kind of action expected from a full musical *écriture* (i.e., the craft of music making, including but not limited to the musical writing). However, timbre's aesthetic legitimation was totally concluded only after the timbral musical *écriture* (also known as *musical texture*) was chosen as a strategy of *affective qualification* by expressive music poetics emerged from the 1960s.

Keywords: Contemporary Music. *Affetto*. Timbre. Texture. Musical Composition.

Ao longo de diversos períodos, estilos e práticas de diferentes tradições musicais no Ocidente, a relação entre a música e a expressividade ocupou lugar de destaque tanto na investigação teórica de cunho estético-filosófico como em questões de ordem prática, relacionadas ao cotidiano de intérpretes e compositores. Entretanto, as diversas “revoluções musicais” ocorridas no século passado colocaram em estado de suspensão muitos dos paradigmas que por séculos orientaram diferentes práticas musicais, e entre eles encontra-se justamente a questão da expressividade musical.

Entre a invenção e o desenvolvimento do dodecafonismo por Arnold Schönberg, na década de 1920, e a crise do serialismo integral, cerca de três décadas depois, a natureza eminentemente estruturalista da poética serial privilegiou a criação musical embasada em preceitos formalistas, na qual ela não expressaria nada além dela mesma ou alhures a sua própria lógica e sistema.

Em termos históricos, a questão do *affetto* como meio de expressividade musical nos remete às origens da tradição operística e ao desenvolvimento de uma nova relação

* Instituto de Artes da Unesp. Email: martinellix@gmail.com.

entre texto e música que se estabeleceu a partir do início do século XVII. Isso posto, é curioso notar quetenha sido também uma ópera uma das principais responsáveis por promover sua contestação, culminada em um processo de *desafetivação* musical eclodido pela na ópera *Mosesund Aron* (1930-32), de Arnold Schönberg.

Deste ponto de vista, a questão da *desafetivação* musical (COHEN-LEVINAS, 2002, p. 87) é apresentada como um processo de transfiguração da representação dos *affetti* de uma prática musical progressa, na qual eles estão carregados de símbolos políticos e sociais que foram negados esteticamente e suprimidos em termos musicais.

Dentre as diversas consequências desencadeadas pela crise da música serial, podemos elencar a retomada da questão da expressividade em música como uma das estratégias mais perseguidas por diversos compositores engajados na música radical. Parte dessa recusa deveu-se à conexão estabelecida entre a expressividade e as práticas musicais de natureza neoclássica que, além de antagônicas ao serialismo – então estandarte principal da vanguarda musical –, enveredaram-se na questão da expressividade pelos mesmos caminhos já percorridos ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. E foi justamente devido a essa abordagem que a expressividade musical foi entendida como um fator anacrônico frente às demandas da música moderna. Isto posto, emergem duas questões fundamentais: de que maneira a questão da expressividade musical foi retrabalhada em termos atuais, sem que se estabelecessem elos entre conceitos e práticas anacrônicas, a partir da segunda metade do século XX? De que modo a noção de *affetto* mostra-se como rico manancial de estratégias composicionais na atualidade?

A pluralidade estilística que caracteriza a música contemporânea inviabiliza até mesmo um simples esboço de uma explicação comum a todas as poéticas musicais mais atuais que lançaram mão da expressividade musical e da noção de *affetto*. Entretanto, embora tenhamos que levar em conta a densa pluralidade poética da criação musical contemporânea, na qual “cada um permanece cultivando, tal como Cândido, seu pequeno jardim de metáforas” (NICOLAS, 2002, p. 153, tradução nossa), alguns pontos em comum são encontrados em diferentes proposições. O *affetto* como base estratégica de processos composicionais na atualidade inclui, necessariamente, a atuação em diferentes níveis morfológicos da elaboração musical.¹ Entretanto, é notória a ênfase que se confere ao *timbre* como alicerce para uma escritura musical afetivamente qualificada, inclusive na música vocal, um terreno em que a ampliação do conceito de material sempre se mostrou um caminho desafiador.

Ao tomarmos como referência o já mapeamento histórico que McCreless (2008) realiza sobre a questão do *affetto* a partir da perspectiva da retórica musical, constatamos que em seus primórdios essa questão foi abordada sobretudo por uma perspectiva *acórdica* (Zarlino, Burmeister e Bernhard) e que, posteriormente, ela se desenvol-

1 Nesse trabalho, tomaremos como referência a proposição de Menezes (2013) a cerca da morfologia da composição musical.

veu a partir de uma perspectiva notadamente *melódica* (Prinz e Mattheson), ainda que em nenhum desses casos possamos falar de uma abordagem exclusivamente acórdica ou melódica.

Entretanto, a partir de tais premissas, podemos estabelecer um *continuum* iniciado pelo embasamento essencialmente acórdico do material afetivo, que desenvolveu-se em direção a constituições de caráter proeminentemente melódico, primeiramente pela dimensão puramente ornamental desse material – tal como nos primórdios da música barroca – para depois passar por diferentes usos na forma de figuras (*Figurenlehre*), e culminar com a poética do *Leitmotiv* de Richard Wagner, cujos ecos foram ouvidos ainda em plena metade do século XX. A partir deste período, que coincide com o declínio do ceticismo emotivo nas vanguardas musicais, observamos que a ideia de material musical afetivo volta, ciclicamente, a se embasar no *timbre*, também em um elemento de natureza harmônica, ainda que sem sê-lo “harmonia” propriamente dita. Caracterizado de forma híbrida pela maneira como os fatores de ordem sincrônica e diacrônica atuam conceitual e fenomenologicamente sobre ele, ao longo da década de 1950 a noção de timbre ampliou-se de forma espantosa, abandonando em pouco tempo a mera condição de parâmetro sonoro e ascendendo à condição de escritura musical.²

A compreensão do desenvolvimento histórico do material musical afetivo por meio desse *continuum* ganha ainda mais força quando constatamos a centralidade que a noção de timbre passará a desempenhar nessa espécie de prolongamento da *seconda pratica*. É tendo isso em vista que a musicóloga Danielle Cohen-Levinas chega mesmo a propor a ideia de *terza pratica*,³ evocando o termo barroco de forma a ilustrar a transversalidade histórica desse conceito estético-musical:

O timbre representa doravante o paradigma essencial da composição e da pesquisa musical. Ele está relacionado à questão da natureza e da estruturação do material sonoro, e concentra também as obsessões, as promessas, os trunfos e as ameaças da criação contemporânea. [...] Se admitirmos que o som é imanente ao timbre, ou que o timbre é constitutivo do som, então podemos ler toda a história da tradição musical ocidental como o lugar da dissecação, no qual se baliza uma tipologia de funções determinadas por uma forma, um sistema e uma escritura (COHEN-LEVINAS, 2013, p. 179, tradução nossa).

Se por meio de um paralelismo histórico podemos inclusive conjecturar uma *terza pratica* como uma era na qual novos potenciais expressivos emergem a partir da noção de timbre enquanto material musical escrituralmente trabalhado, em termos

2 Tal como observa Cohen-Levinas (2013, p. 181, tradução nossa): “a autonomia do timbre não deveria ser restringida a uma escritura que ancora suas perspectivas, não mais na indeterminação do objeto em face da sua aplicação, mas diretamente sobre a composição?”.

3 *Ibid.*, p. 183.

de repertório o início dessa nova *pratica* está simbolicamente associado à obra do compositor György Ligeti, em especial, à peça *Atmosphères* (1961), para grande orquestra, com a qual teve seu nome projetado mundialmente e é frequentemente tomada tanto pela musicologia analítica, quanto pela histórica, como marco inicial de uma nova fase da música da vanguarda do século passado. Na referida obra, Ligeti expõe de maneira prática os seus questionamentos à estética serial e especulações sobre novos caminhos, técnicas e procedimentos composicionais apresentados no artigo *Wandlungen der musikalischen Form (Transformações da forma musical⁴)*, de 1958. Do ponto de vista prático, *Atmosphères* desenvolve uma série de questões levantadas em outra peça para orquestra de Ligeti, *Apparitions* (1958-59).

Em *Atmosphères*, Ligeti lança mão da micropolifonia, uma escritura caracterizada pelo esfacelamento dos naipes orquestrais, que se fracionam em uma profusão de partes individuais. Rompe-se assim não apenas com toda uma lógica e tradição em orquestração e instrumentação, mas sobretudo com os até então perpétuos paradigmas da escritura e da escuta musical. Nessa obra, todos os parâmetros e elementos que constituem a música fundem-se em uma *massa sonora* complexa e dinâmica. Por vezes, duas ou mais massas sonoras são possíveis de ser identificadas, podendo inclusive se fundir em um outro elemento, ainda mais complexo e denso. Entretanto, não há nada que permita o estabelecimento de uma hierarquia estrutural: toda e qualquer proeminência é eventual, fruto das colossais forças acústicas que jorram em turbilhão da orquestra. Todas as massas sonoras em jogo detêm um comportamento irrequieto, cambiante e imprevisível: nada do que se ouviu poderá ser reescutado da mesma maneira. E é com o transcorrer dessas diferentes *atmosferas sônicas* que a própria forma musical vai se delineando ao longo do tempo, não da maneira tradicional – isto é, como a apresentação e a repetição de temas, desenvolvimentos e seções –, mas como a articulação de materiais de natureza tímbrica, a partir da qual decorre uma radical transformação da natureza estética e auditiva da música.

Para além de um eventual interesse de ordem fenomenológica que questões referentes ao conceito, à percepção e à compreensão de timbre e de som despertam em diferentes poéticas composicionais contemporâneas,⁵ sua valorização a partir dos primeiros anos da década de 1960 revela-se como o resultado da legitimação estética conferida à sua autonomia enquanto material musical, e não apenas como mera qualidade paramétrica, similarmente nos mesmos termos pelos quais, na primeira

4 Publicado originalmente na revista *Die Reihe*, publicação de referência das vanguardas seriais da época.

5 Que no caso específico de Ligeti estão estreitamente associadas às experiências progressivas com a música por meios eletrônicos, tal como esclarece Dias (2014) em importante estudo sobre as correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico na obra desse compositor, constituindo exemplo prático da tese defendida por Dahlhaus (1996, p. 175), segundo o qual “poder-se-ia até mesmo afirmar que as obras que nos legou a música eletrônica são de menor significado do que sua influência no domínio da música instrumental”.

metade do século XX, Schönberg (1975, p. 258) proclamou a emancipação da dissonância. Se naquele contexto a luta por essa autonomia teve em vista a legitimação da dissonância como material musical justamente por meio de sua *ressignificação* semântico-afetiva, ao nos referirmos ao papel do timbre na música afetivamente orientada a partir da segunda metade do século XX, constatamos que sua legitimação estética ocorre como consequência de um processo anterior, de atribuição de significado a algo historicamente tomado como semanticamente estéril. É o rompimento com sua “pureza paramétrica”, que caracteriza sua concepção tradicional, que permite o uso do timbre de forma afetiva, e somente por isso ele pode sair de sua neutralidade como *parâmetro sonoro* para, de fato, ganhar *status* e uso como material musical. Desse modo, ser inserido no campo de ação da escritura musical, tal qual assevera Cohen-Levinas:

A verdadeira aposta não estaria no sentimento estético de que não podemos identificar o julgamento crítico a uma figuração possível da ambivalência do musical? Optar pela impureza do som é, em certa medida, colocar fim às regras de decoro que o ritmo, a intensidade e a altura manipulavam *in extenso*, o timbre sendo uma região substancial dessas regras (COHEN-LEVINAS, 2013, p. 182, tradução nossa).

Evoca-se aqui o caráter musicalmente hermético e resistente do timbre ante os processos de manipulação criativa (composição) e culturais (percepção), dada não apenas a sua natureza conceitual na teoria da música ocidental, mas também a sua natureza fenomenológica. Em vista disso, mostra-se necessário insistir na quebra desse hermetismo, trabalhando o timbre em termos de escritura e impurificando-o a partir da atribuição de elementos extramusicais, o que então poder-lhe-ia conferir potencial semântico e, dessa maneira, *afetividade*. A partir disso, constatamos outro relevante e pioneiro aspecto que *Atmosphères* representa, uma vez que seu próprio título trata por estabelecer a ponte de caráter sinestésico entre o musical e o extramusical por meio de uma relação claramente isomórfica:

A contradição emanada de uma categoria do sublime – porque canalizada na faculdade do juízo – e de uma aptidão de sua pregnância – porque confundida em um objeto miasmático –, a indução de uma gramática dos *affetti* a partir desse sublime pode então ser disposta simultaneamente aos avanços metodológicos nas pesquisas dinâmicas sobre o timbre. Pois o que condiciona esse avanço em um lugar utópico é “de ordem numenal”, enquanto o próprio material é de ordem fenomenal. O sublime experimentado pelo timbre é determinado, provisoriamente, por sua dimensão de apelo [...]. Por *affetti* do timbre entendemos a transfiguração do material puro em escritura (COHEN-LEVINAS, 2013, p. 182-183, tradução e grifos nossos).

Quando se aceita que tanto a legitimação estética do timbre quanto sua *afetivação* ocorrem apenas quando o timbre se vê transfigurado de seu estado “bruto” para

material “processado”, por meio de sua manipulação via escritura musical, nota-se fundamentalmente que esse processo sucede no mesmo momento em que a noção de *texturamusical* se consolida na contemporaneidade. Em outras palavras, a poética musical afetivamente orientada tende a adotar como base de seu artesanato composicional uma escrita de ênfase eminentemente textural.

Tal como abordado em estudo anterior (MARTINELLI, 2004) a partir da segunda metade do século XX testemunhou-se uma nova etapa do relacionamento entre os processos composicionais e a percepção da música, quando então a atenção voltou-se para a *materialidade* da música, ou seja, para o fenômeno sonoro em si.⁶

Nesse contexto, o conceito de timbre, eventualmente travestido de diferentes terminologias e metáforas, passa a desempenhar papel de maior destaque nos processos composicionais. Esse protagonismo deve-se à sua ampliação e ao desenvolvimento de novas formulações conceituais no seio do círculo criativo pelo pensamento de índole teórico-especulativa de diferentes compositores. É desta maneira que o conceito de timbre passa a ser utilizado como base *a priori* para a estruturação de estratégias composicionais – e não apenas por meio de conceituações *a posteriori*, de índole musicológica e eventualmente normativa.

No artigo *Les limites de lanotion de timbre (Os limites da noção de timbre)*, o compositor Philippe Manoury (1991) aborda não apenas a questão da ampliação do conceito de timbre, mas também aponta de que maneira ele pode ser inserido no trabalho composicional. Na referida proposição, distinguem-se dois tipos de abordagens composicionais, que associam-se, por sua vez, a duas concepções diferentes de timbre: a primeira tem como ponto de partida os *materiais tradicionais*, enquanto que a segunda desenvolve o conceito em ressonância com a contemporaneidade, enquanto *materiais novos*.

Em relação à composição que parte dos materiais tradicionais, o timbre é entendido como um *componente do som*, equiparando-se à altura, à duração e à intensidade, sendo, pois, considerado como algo hermético e predeterminado. Por tal perspectiva, o processo de composição prima pela valorização das alturas, e desta feita o trabalho tímbrico limita-se ao seu sentido tradicional de orquestração, isto é, à distribuição instrumental de uma música preconcebida, na qual eventuais alterações em seus componentes não afetam de maneira significativa sua existência enquanto estrutura e sua identidade enquanto obra.

Já em relação a uma música especulativa que se valha de novos materiais sonoros, o timbre é entendido não como um *componente (composant)*, mas sim como um *composto sonoro (composé)*. Enquanto em sua noção como *componente* o timbre aparece, ao lado

6 Tal como pondera Zamprona (2000, p. 181), “somente no século XX é que a materialidade que caracteriza a percussão retorna. Ela aparece tanto na percepção quanto na escrita. No que se refere à percepção, a emergência dessa materialidade se dá com a introdução do timbre”.

da tríade *quantitativa* altura-duração-intensidade, como o único elemento *qualitativo* dos elementos que constituem o som, em seu entendimento enquanto *composto sonoro* ocorre justamente o inverso: o timbre é constituído justamente por alturas, durações e intensidades, e é desta maneira que seu hermetismo é rompido, pois a escritura musical opera em essência (mas não apenas) a partir de uma articulação integrada das alturas, durações e das intensidades. A partir disso, o timbre passa a ser entendido como o som musical propriamente dito, como elemento composto por tais elementos. É nesse momento em que o timbre se qualifica como material musical – sem, no entanto, perder sua centralidade em meio ao *artesanato* da composição –, pois passível de manipulação ao nível da escritura pela interferência direta sobre os elementos que fenomenologicamente o constituem.⁷

É a noção de timbre enquanto um *composto sonoro* que rege de maneira prática e conceitual a noção de *textura musical* na contemporaneidade, e por tal perspectiva o modelo tímbrico demonstra-se tão intrinsecamente ligado ao fenômeno musical que procedimentos técnicos corriqueiros – tais como transposições, transcrições, reduções ou outros tipos de alteração – não podem ser realizados sem que se ponha em risco a própria identidade da obra musical. Isto ocorre tanto em unidades texturais que podem constituir uma determinada partitura – unidades estas menores que a própria obra, localizadas e passíveis de serem isoladas do contexto formal da obra –, quanto em uma música em que a questão da textura seja ampliada ao nível da própria forma.⁸

A qualificação do *timbre* como *material musical* de processos composicionais – que, dentro de certas poéticas, é imbuído de caráter *affettivo* estrutural – tem necessariamente como pressuposto sua legitimação estética. Se pela perspectiva da musicologia teórica podemos nos balizar no pensamento de índole filosófica, tal como o abordado anteriormente na contribuição de Cohen-Levinas, pela perspectiva da composição encontramos talvez em Pierre Boulez a mais consistente formulação acerca da legitimação estética do timbre.

Em seu artigo *Timbre and composition – timbre and language (Timbre e composição – timbre e linguagem)*, Boulez (1987) levanta alguns problemas a respeito do conceito do timbre. Tal como em Manoury, o mestre francês aponta uma dupla dimensão do conceito de timbre na contemporaneidade. Entretanto, essas distintas facetas são concebidas em termos substancialmente diferentes:

7 Em termos de processos eletrônicos de escritura musical, tal interferência sobre o timbre pode ocorrer não apenas de forma fenomenal, mas também *numenal* sobre os elementos que constituem um dado modelo ou material tímbrico.

8 Um exemplo disso é a própria *Atmosphères*, a partir da qual é inconcebível conjecturar que continuaremos a estabelecer uma relação de identidade dessa obra em uma hipotética versão para piano a quatro mãos, por exemplo.

Uma é objetiva, científica, para além da linguagem, e sem critérios estéticos, na qual há uma dificuldade extrema em se mover dos aspectos quantitativos para os qualitativos. Com a ajuda de gráficos e diagramas, muitos fenômenos acústicos podem ser descritos, mas a qualidade de integração do som e timbre na estrutura de uma composição é ausente sob essa perspectiva. Mesmo quando se aborda a percepção do fenômeno sonoro e sua qualidade, trata-se mais de uma questão de percepção isoladamente, isenta de qualquer contexto. Sinto que o verdadeiro valor artístico do timbre é fundamentalmente esquecido ao se usar uma tal abordagem. Por outro lado, temos o modo artístico, subjetivo, de tratar o timbre, como componente de uma linguagem musical, juntamente com os critérios estéticos e formais que a ele se relacionam. Isto leva-nos a uma dificuldade oposta, a saber, a impossibilidade de ligar sensações instintivas sobre o aspecto qualitativo para uma apreciação mais ponderada do aspecto quantitativo (BOULEZ, 1987, p. 161-162, tradução nossa).

Boulez aponta para o cerne da problemática em torno da composição musical que toma como ponto de partida a questão do som e do timbre: como lidar esteticamente, durante a criação de um objeto estético, com um elemento que, em sua acepção tradicional, possui uma função técnica bem definida, porém extremamente ligada à prática tradicional,⁹ e conseqüentemente inadequada e indesejada para uma nova poética musical? Enfim, como estetizar o que nasceu e se consolidou na história da música como não estético? De acordo com Boulez,

o timbre existe esteticamente quando está diretamente ligado à constituição de um objeto musical. Por si próprio, o timbre nada é, tal como um som em si mesmo não o é. Obviamente um som tem uma identidade, mas esta identidade não é ainda um fenômeno estético. A identidade estética aparece apenas se existe utilização, linguagem e composição. [...] A composição [que toma o timbre como material musical] pode partir de *objetos internos*, de forma a construí-los, ou de *objetos externos*, de forma a organizá-los. Estes são dois tipos ou duas etapas da composição (BOULEZ, 1987, p. 166, tradução, acréscimos e grifos nossos).

Desta feita, demonstra-se que, em termos práticos, o processo de estetização do timbre ocorre não apenas quando o libertamos de sua condição paramétrica, mas que o rompimento de seu hermetismo tem implícita uma escolha quanto ao referencial utilizado em sua elaboração e manipulação ao nível da escritura musical. Boulez elenca dois tipos de referenciais existentes quando o processo de escritura musical confere ênfase em seu aspecto tímbrico: os *objetos internos* e os *objetos externos*.

O processo composicional cuja ênfase tímbrica toma como referencial *objetos externos* estabelece uma relação com algum tipo de *modelo sonoro* externo à própria obra

9 No contexto desse artigo, Boulez refere-se de forma mais específica ao conceito de timbre como estreitamente ligado às práticas de instrumentação e orquestração normatizadas por Hector Berlioz em seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843).

musical.¹⁰ É a partir da análise e da compreensão das características acústico-musicais que constituem um dado modelo sonoro que irá se delinear esse tipo de escritura musical. *In extremis*, tal tipo de procedimento é fortemente associado às poéticas de índole *spectral*, nas quais é comum a eleição de um dado modelo sonoro – ou seja, a “matéria-prima” ainda a se qualificar como *material* –, que então passará por diferentes processos de manipulação (*material* constituído) e transformação (*variações*). No processo que toma como referência *objetos internos*, ocorre o caminho inverso: ao invés de se eleger algum *modelo sonoro* externo como referencial, a escritura tímbrica se dá por meio de uma elaboração de natureza mais abstrata, decorrente de uma motivação que ambicione uma *configuração* musicalde ordem *textural*, na qual se anulem fenomenologicamente as outras duas formas de configuração, quais sejam, a *figura* e o *gesto*.

Ambas as perspectivas partilham do fato de o “timbre não funcionar por si só; a ilusão acústica de timbre, isto sim, é trazida à tona pelo modo no qual a música é composta” (BOULEZ, 1987, p. 166, tradução nossa), uma ilusão regida por um processo de fusão perspectiva¹¹ a partir da qual são deduzidas duas noções de timbre: a de *timbre cru* e a de *timbre organizado*.

Na noção de *timbre cru* – ou seja, o timbre em seu estado bruto –, o processo composicional ocorre de fora para dentro, partindo-se de um modelo acústico para um determinado processo compositivo. Tal procedimento foi muito comum na *música spectral*, em que ocorre

a transfiguração de seus modelos de síntese por computador em tablaturas por meio de um tratado de orquestração operacional e a transfiguração do modelo *spectral* em modelo reflexivo (COHEN-LEVINAS, 2013, p. 182, tradução nossa).

No caso do *timbre organizado*, o processo de composição ocorre dentro do objeto sonoro, a partir do qual

a realidade e a identidade de um instrumento musical podem, então, ser inseridas em uma rede de ambiguidades¹² que ou as esconde, fundindo-as em um objeto sonoro, ou as revela em seu estado absoluto. Neste caso, o

10 Nesse contexto, entende-se por modelo sonoro um dado objeto sonoro, uma amostra de som eletronicamente capturado (*sample*) ou mesmo um pequeno fragmento musical que, no entanto, não será entendido de forma motívica, mas sim pelas suas características e propriedades sonoras e acústicas.

11 Bregman, 1991, p. 204.

12 Em Boulez, a noção de rede de ambiguidades surge nesse contexto como uma oposição à hierarquia e à homogeneidade sonoras presentes nas formações instrumentais da música tradicional, tal como a orquestra sinfônica, por exemplo.

timbre está relacionado com a evolução da linguagem musical e contribui para o seu enriquecimento (BOULEZ, 1987, p. 169, tradução nossa).

O corolário de Boulez sobre as novas concepções de timbre e sua atuação nas poéticas composicionais atuais revela-se mesmo como premissa para seu processo de *afetivação*, ou ao menos de seu uso como parte do manancial de materiais musicais para uma poética *afetivamente* orientada, tendo em vista que

as possibilidades funcionais do timbre só são válidas se elas estiverem relacionadas à linguagem e à articulação de um discurso através de relacionamentos estruturais; o timbre ao mesmo tempo expõe e mascara. Sem um discurso musical ele não é nada, porém pode por si próprio formar um discurso inteiro (BOULEZ, 1987, p. 170, tradução nossa).

Por mais que a obra musical de Boulez não possa ser tomada como exemplo de composição musical *afetivamente* orientada, a defesa da necessidade estética de inserção do material musical *tímbrico-textural* em um contexto discursivo acaba não apenas por legitimar a autonomia estética do timbre, como também deixa entrever, de certa maneira, que essa autonomia só pode ser plena quanto mais o elemento tímbrico-textural for “impurificado” no discurso, ainda que a impurificação, *per se*, não acarrete de maneira inexorável sua *afetivação*.

Boulez e sua música conferem alto grau de *impurificação* da escritura musical sobre um dado material sonoro. Entretanto, a escritura musical não consiste em um limite máximo desse processo, que justamente se amplia quando ele ocorre em conjunto com um processo de impurificação semântica, a partir dos quais o processo de qualificação afetiva da escritura tímbrico-textural passa a ser regido pelas dinâmicas próprias aos processos de *atribuição*. E deste ponto vista, em face ao rompimento com os paradigmas da música tradicional, a centralidade da escritura tímbrico-textural como importante elemento de qualificação afetiva nas poéticas contemporâneas não se configura, *per se*, como o insólito¹³ que preconiza toda e qualquer nova ordem expressiva da música ocidental?

Eis então que chegamos a uma das mais relevantes contribuições da nova estética expressiva, isto é a, relativização do peso semântico atribuído de forma individualizada aos elementos que integram a música. Tal concepção pautou de forma contundente o pensamento e a literatura de caráter estético e musicológico produzida em diferentes épocas, uma vez que, ao longo da história, constatamos a vinculação sistemática do poder expressivo da música com significados atribuídos a elementos específicos – tais como um determinado tipo de acorde, escala, cadência e motivo, por exemplo –, quase sempre de forma isolada e particular. É especialmente importante notar

13 Ou como propõe Cohen-Levinas (2013, p. 183), “o timbre só é autônomo se adjudicado por suas leis internas: a esquizofrenia é a marca dos affetti”.

como tal ênfase se faz presente desde os primórdios da tradição afetiva – quando a construção de significados expressivos ocorreu a partir da associação entre sentimentos e ornamentos musicais em específico – e se estendeu até as últimas fronteiras da tradição tonal pós-romântica, em especial, às poéticas que elegeram o *Leitmotiv* (motivo condutor) como base de sua estratégia de escritura.

Isso não significa que no repertório modal-tonal afetivamente orientado a expressividade atribuída em seu tempo – bem como a que podemos atribuir, hoje em dia, a essas obras do passado – estivesse exclusivamente condicionada ao potencial semântico desses elementos em isolado. No entanto, uma vez que a ênfase nessa concepção norteou o pensamento musical de diferentes maneiras – incluindo-se aí a redação tanto de tratados de cunho especulativo quanto de métodos de caráter normativo –, é prudente levarmos em conta que essa concepção esteve também presente, de alguma maneira, no cerne poético de diferentes gerações de compositores. Se por um lado não há como negar que a música pode ser concebida a partir de elementos distintos e separáveis, por outro lado é fundamental ter em mente que a simples exposição de ideias musicais supostamente imbuídas de significados não assegura sua qualificação afetiva: o processo pressupõe que essa legitimação ocorra também a partir do relacionamento que se estabelece entre as ideias musicais, entre os arquétipos de uma determinada época e estilo. Ou seja, pressupõe que sua articulação ocorra também de forma *contextualizada*.

Isto posto, uma vez que o relacionamento entre as entidades musicais é parte inerente do *tempo de estabilidade*, constatamos que a *contextualização* revela-se como fator de suma importância no processo geral e histórico de qualificação afetiva, tal como sugere a proposição do musicólogo Albert Gehring:

As composições não relacionadas afetarão umas às outras tão inevitavelmente quanto as relacionadas. O reino inteiro da música pode ser considerado como uma única composição imensa, na qual toda nota que é escrita exerce sua influência por todo o domínio dos sons. [...] Isso explica os diferentes efeitos produzidos pela mesma composição em épocas diferentes. As harmonias que hoje soam como novas serão familiares em poucas décadas; o volume e a riqueza do som que agradou aos nossos antepassados são hoje inadequados (GEHRING apud LANGER, p. 227).

A problemática em torno do peso semântico individualizado dos elementos musicais traz à tona uma das mais importantes questões no que se refere ao processo de qualificação afetiva, isto é, a *atribuição* de significados expressivos à música.

Em sua acepção enquanto um tópico da teoria geral da arte,¹⁴ a *atribuição* se detém sob uma série de questões relacionadas à outorgas e legitimações da atividade

14 Sobre essa perspectiva mais abrangente da atribuição como uma problemática da teoria da arte como todo, cf. Porebski (1985).

artística como um todo, tais como as diferenças entre *arte* e *artesanato*, a própria definição de artista e de objeto de arte, por exemplo. Ela se ocupa de forma especial dos processos de concessão de significados e de construções simbólicas que atuam de forma determinante na caracterização de um dado objeto como arte, e de como esse processo se desenvolve de maneira dinâmica ao longo do tempo histórico. Ao tomarmos pela perspectiva musical alguns de seus mais importantes princípios gerais, o conceito *atribuição* mostra-se ferramenta interessante para o esclarecimento e a compreensão sobre alguns pontos centrais do processo pelo qual são propostos, construídos e consolidados os símbolos e os significados em música. Trata-se de um processo essencialmente histórico, caracterizado pela convergência de diferentes “forças” de ordem técnico-musicais, estéticas e sociais que atuam na determinação desses significados. Uma vez histórico, tal processo demanda um generoso espaço temporal para se desenvolver, de forma sempre contínua e dinâmica. Isto posto, uma vez que o objeto de estudo aqui em foco é a criação musical contemporânea, a questão da *atribuição* deve ser abordada de maneira significativamente diferente daquela que orienta seu entendimento geral.

Em primeiro lugar, é necessário considerar especificidades quanto à natureza epistemológica, uma vez que, pela perspectiva dos processos criativos em música, as considerações a serem realizadas sobre a *atribuição* têm por objetivo questões estreitamente ligadas ao *métier* composicional, que não necessariamente integram o rol de demandas mais prementes de uma abordagem mais ampla, histórica e/ou estética sobre o assunto. Consequentemente, assume-se aqui a parcialidade e os limites das considerações a serem realizadas, justamente porque iremos nos restringir à compreensão de apenas uma dessas “forças”, isto é, o compositor e a escritura musical especulativa contemporânea.

Por ser o primeiro agente a atuar nessa cadeia processual, o compositor desempenha importante papel na *atribuição*. Entretanto, não caberá a ele a palavra final sobre a estabilização de símbolos e significados, inclusive em sua própria obra, uma vez que o processo só é “concluído”¹⁵ no término do ciclo histórico, ao qual soma-se a ação de uma série outros fatores. Não obstante, considerando-se a natureza do objeto aqui em análise, tal recorte mostra-se mesmo inexorável, uma vez que, no tempo presente, carecemos da perspectiva histórica que nos permitiria realizar observações a sobre a música da contemporaneidade a partir de um campo de visão mais amplo, que inclua também fatos artísticos, estéticos e sociais historicamente consolidados – os tais “outros fatores” há pouco mencionados. Em outras palavras, é perfeitamente possível analisarmos nossa contemporaneidade pela perspectiva

15 Relativizo aqui a ideia de estabilidade e perenidade da atribuição musical devido ao fato de o próprio dinamismo do cânone da música ocidental ser, de certa forma, resultado de certa instabilidade que caracteriza a atribuição. Esta deve ser entendido, por sua vez, não como um processo finito, mas sim cíclico e cambiante, sempre a renovar os símbolos e os significados musicais.

histórica e estética, ainda que, em termos de *atribuição*, não possamos trabalhar com a ideia de solidificação de arquétipos, de símbolos e de significados musicais, exceto em contextos limitados, isto é, caso nos restrinjamos a algumas “escolas” composicionais, ou mesmo à poética de um compositor em específico – quando não de uma única obra musical. Em todo caso, ainda que a abordagem específica e particularizada mostre-se condição incontornável para qualquer debate em torno da atribuição expressiva na contemporaneidade, há, no entanto, alguns aspectos comuns em diferentes poéticas musicais de nosso tempo que se mostram como fatores importantes nos processos de qualificação afetiva.

Em primeiro lugar, destacamos a relação de *alteridade* que a música especulativa contemporânea como um todo estabelece com as bases técnicas de poéticas pretéritas. Isto ocorre porque a própria “confissão de fé” implícita no compromisso artístico que o compositor firma em prol de uma poética musical nova, inventiva e especulativa passa a condicionar a natureza de sua morfologia composicional a uma nova e extensa gama de materiais que vêm se desenvolvendo e se legitimando desde o início do século XX. Inexoravelmente, tal escolha pressupõe também a recusa de uma série de antigos materiais, processos e clichês como estratégias composicionais hodiernas, ainda que tal recusa em absoluto signifique uma negação de ordem estético-cultural da tradição histórica da música ocidental. Entretanto, a partir desse condicionamento da morfologia da composição – fundamental para que uma dada poética musical possa mesmo qualificar-se como “moderna” – emerge uma tensão que exerce grande influência na caracterização dos processos composicionais contemporâneos. Como assevera Fubini,

a técnica linguístico-musical implica uma tradição que pesa muito e da qual cada um não se liberta do outro nem mesmo no momento em que se queira anulá-lo ou transformá-lo; de fato, uma nova linguagem adquire significado, única e exclusivamente, se se opõe ao velho e se imbuí de tensão dialética contra o passado (FUBINI, 1994, p. 64, tradução nossa).

A tensão dialética entre o novo e velho não é exclusiva da relação entre a música de nossa contemporaneidade e a tradição musical que nos precede.¹⁶ Entretanto, nesse caso, a singularidade da tensão ocorre pela veemência com a qual a contemporaneidade recusou antigos pressupostos poéticos, e pela emergência de uma grande quantidade de novas proposições.¹⁷ De tal fato decorre a recusa e a substituição praticamente

16 E com a qual eventualmente convive-se ainda hoje em dia, dada a persistência de práticas composicionais fundamentadas em poéticas que se remontam ao século XIX, e que por isso se configuram como “anacrônicas”.

17 Sobre questão, Bousseur (1990, p. 9) fala mesmo em “explosões, desaparecimento dos pontos de referências estáveis, mistura das linhas diretrizes do pensamento musical de hoje”, percepção sobre a qual embasa o conceito-título de seu trabalho, isto é, a música contemporânea após 1945 como uma era

total de antigos arquétipos expressivos, o que vem a explicar o caráter “insólito” já anteriormente mencionado da expressividade musical contemporânea, historicamente ainda em estágio gestacional, e que, somente no futuro, a partir da consolidação de uma nova gama de arquétipos expressivos, poderá vir a perder esse caráter.¹⁸

Outro aspecto que se revela como elemento comum às diferentes poéticas expressivas da contemporaneidade é a admissão do *inefável* como característica do processo de qualificação afetiva. Vimos anteriormente que a relação isomórfica entre a música e o sentimento pode ser entendida como uma constante poética e histórica na música afetivamente orientadas de diferentes estilos e períodos, incluso a contemporaneidade. Entretanto, tal relação pressupõe, em alguma medida, o estabelecimento de uma referência direta entre um dado elemento musical e um sentimento ou elemento extramusical, que pode, de alguma forma, ser identificado e definido. Foi justamente a possibilidade de nomeação do elemento não musical que substanciou em diferentes *Doutrinas do afeto* a ideia de expressividade musical como uma articulação de caráter retórico, uma vez que se atribuía ao elemento musical as características denotativas típicas do símbolo linguístico – ainda que a natureza dos símbolos musicais seja sempre *apresentativa*, construída a partir de símbolos não consumados, de caráter não literal.

Desta maneira, as poéticas expressivas contemporâneas assumem como princípio quenão dispõem “de nenhum ‘quadro lógico’ preciso de afetos; mas nos *referimos* a eles, sobretudo pelo método indireto de descrever suas causas ou seus efeitos” (LANGER, 2004, p. 238, grifos da autora), pois “somos tocados tão imperceptível e gentilmente que nem sabemos que somos afetados, *ou antes, que não podemos dar*

de *revoluções musicais*. Essa concepção encontra ressonância na proposição de Griffiths (1993, p. 23), que entende que “sempre houve confrontos e rivalidades, nas artes, entre ‘conservadores’ e ‘radicais’”. Griffiths acrescenta ainda que “a diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão”.

18 De certa forma, podemos entender que o caráter “insólito” de novas formas de expressão musical seja uma constante histórica. A título de exemplo, evoquemos a querela entre Artusi e Monteverdi. Ainda que a argumentação de Artusi contra a dissonância não preparada e não resolvida por Monteverdi no madrigal *Cruda Amarilli* tenha sido calcada em termos essencialmente técnicos, há implícito uma recusa de ordem estética à estratégia de Monteverdi. Ao acentuar o potencial afetivo da expressão italiana “ahi lasso” com uma sequência de dissonâncias (no contexto em questão canta-se o verso “*Cruda Amarilli, che col nome ancora / D’amar ah lasso! amaramente insegni*”, ou “Cruel Amarilli, quem até mesmo o nome / Ah! amargamente ensina a amar”, tradução nossa), o compositor propõe uma associação entre música e texto então absolutamente não convencional, nova e inusitada – em uma palavra, “insólita” – em meio às convenções afetivas então vigentes, que no momento tinham a obra teórica de Gioseffo Zarlino como principal ponto de referência – e que, por sua vez, ditava como expressar em música a “amargura”, evocado pelo poema musicado, e sentimentos assemelhados de forma substancialmente diferente da realizada por Monteverdi nessa passagem. Com o desenvolvimento das técnicas musicais na virada entre os séculos XVI e XVII, o recurso poético do qual o compositor lançou mão perdeu seu caráter insólito (ainda que se preserve até hoje em dia sua extraordinariedade no contexto histórica da qual ela é oriunda), diluindo-se em meio ao manancial de novos recursos expressivos emergidos ao longo do Barroco.

nome algum ao afeto...” (LANGER, 2004, p. 233, grifos da autora). Destarte, assimila-se de forma paradoxal, quiçá irônica, em pleno cerne da tese expressiva, uma ideia criada e desenvolvida por demandas emergidas a partir da tese formalista, isto é, do conceito de inefável em música. Fubini assevera, por exemplo, que

a semanticidade da música, bem como a de qualquer outra arte, não deriva do fato de ela dispor de uma série de termos ou vocábulos prefixados e convencionados, dotados de uma referência unívoca. A arte tem sua semanticidade sem esse tipo de determinação. [...] A semanticidade da música não é algo catalogável: não se constitui a partir de partituras que, por si próprias, são imbuídas de significado (FUBINI, 1994, p. 62-63, tradução nossa).

O caráter assumidamente inefável da expressividade musical contemporânea atua como uma espécie de contrapeso à propensão figurativa e mimética inerente às relações isomórficas, abrindo assim espaço para construções afetivas mais complexas e abstratas. Se por um lado a similaridade das propriedades formais entre a música e o sentimento revela-se como base da qualificação afetiva por meio das relações isomórficas, por outro a elaboração elementos afetivos mais abstratos apoia-se sobretudo na construção *ao nível específico da obra musical* de uma rede autorreferenciada de símbolos musicais como estratégia de qualificação afetiva. Ou seja, ela ocorre sobretudo de forma *contextual*.

Eis, por fim, outro aspecto que em podemos tomar como elemento comum no processo de atribuição nas poéticas contemporâneas, isto é, a articulação *contextual* dos elementos expressivos como uma estratégia de escritura musical empregada na criação de uma determinada obra. Em vista disso, podemos tomar o conceito de *morfologia da composição* como elemento comum no processo de atribuição nas poéticas contemporâneas, isto é, na articulação *contextual* dos elementos expressivos como uma estratégia de escritura musical empregada na criação de uma determinada obra. Tal definição mostra-se, portanto, extremamente esclarecedora, uma vez que traz à luz de que maneira a criação musical como um todo – e não apenas aquela afetivamente orientada – articula-se por meio da transversalidade e da simultaneidade dos elementos que integram as dimensões sincrônicas e diacrônicas da música. Desta feita, tal forma de articulação revela-se fator determinante também no processo de qualificação afetiva, pois é na contextualização ao nível da escritura musical da obra que a qualificação afetiva ganha matizes, e na qual estabelece-se uma hierarquia entre os elementos com mais ou menos contundência afetiva. De acordo com Fubini,

Poder-se-ia dizer que a semanticidade da qual a música se jacta é contextual e verificável a posteriori: unicamente em um complexo contexto sintático, os sons, ou melhor ainda, os grupos de sons, adquirem significado (FUBINI, 1994, p. 63).

Pela perspectiva da *morfologia da composição*, esse contexto sintático é construído sobretudo por meio de elementos que se articulam de forma essencialmente sincrônica. São elas as *conexões* – uma vez que é nessa dimensão em que se estruturam as “antecipações de elementos vindouros ou ressonâncias de estruturas musicais já vivenciadas” (Menezes, *op. cit.*, p. 77), e na qual as ideias musicais são entrelaçadas tanto no tempo real da composição como na escuta musical – e as *direcionalidades*, uma vez entendidas como processo transformacional que articula, no tempo e na forma musical, as variantes dos materiais que uma obra propõe.

No decurso da música do século XX, estendendo-se para a nossa contemporaneidade, o desenvolvimento de novas bases estéticas resultou no estabelecimento de novos pressupostos para o que se entende, aceita e utiliza como matéria-prima para a criação musical. Um novo mundo de *materiais* passou então a se somar a um já rico universo sonoro, remoldando assim a própria natureza da composição musical. Isto impingiu, por sua vez, novos desafios àqueles que procuraram e buscam hoje em dia fazer da inventividade musical um meio de expressão, estabelecendo-se assim novas premissas para um artesanato afetuoso, seja ele *furieux*, nostálgico, passional ou simplesmente inominável. É a partir dessas premissas que podemos compreender de que maneira algumas poéticas musicais concretizam suas intenções expressivas no repertório contemporâneo.

Referências

- BOULEZ, P. Timbre and composition - timbre and language. *Contemporary Music Review*, [S.l.], v. 2, p. 161-171, 1987.
- BOUSSEUR, D.; BOUSSEUR, J.-Y. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- BREGMAN, A. S. Timbre, orchestration, dissonance et organisation auditive. In: BARRIÈRE, J. B. *Le timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991. p. 204-215.
- COHEN-LEVINAS, D. *L'opéra et son double*. Paris: Vrin, 2013.
- _____. (Org.). *Récit et représentation musicale*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- DAHLHAUS, C. Problemas estéticos da música eletrônica. In: MENEZES, F. (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 171-179.
- DIAS, H. G. *Música em duas dimensões: correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- FUBINI, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- GRIFFITHS, P. *Música moderna: de Debussy à Boulez*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.
- LANGER, S. K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- LIGETI, G. Metamorphoses of musical form. *Die Reihe*, Viena, v. 7, 1964. p. 5-19.

MANOURY, P. Les limites de lanotion de “timbre”. In: BARRIÈRE, J. B. *Le timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.

MARTINELLI, L. *A noção de textura musical no repertório instrumental-orquestral da segunda metade do século XX*. 2004. Dissertação (Mestrado)–Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004.

MCCRELESS, P. Music and rhetoric. In: CHRISTENSEN, T. (Org.). *The Cambridge history of western music theory*. New York: Cambridge Unversity Press, 2008. p. 847-879.

MENEZES, F. *Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical*. São Paulo: Edusp, 2013.

NICOLAS, F. Affect musical et singularité instrumentale: à l’écoute de Spinoza... In: COHEN-LEVINAS, D. (Org.). *Récite et représentation musicale*. Paris: L’Harmattan, 2002. p. 153-168.

POREBSKI, M. Atribuição. In: ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional, 1985. v. 3, p. 159-176.

SCHOENBERG, A. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Nova Iorque: St. Martins Press, 1975.

ZAMPRONHA, E. S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

Meditações acerca da canção *Sobre Todas as Coisas* de Edu Lobo & Chico Buarque

*Meditaciones acerca de la canción Sobre Todas as Coisas
por Edu Lobo & Chico Buarque*

Paulo José de Siqueira Tiné*

Resumo: O artigo apresenta algumas considerações e interpretações sobre a letra e a música da canção *Sobre Todas as Coisas* de Edu Lobo e Chico Buarque. A metodologia para tal construção se dá sempre a partir do objeto que é, em última análise, a canção. Assim, dela derivada, a abordagem se dará a partir de autores da assim chamada filosofia perene, principalmente CORBIN (1981) e NASR (2002) e outros autores que giram ao seu redor e que, de alguma forma se aproximam dessa forma de pensamento. No que tange a canção em si, alguns pontos da proposta de Luiz Tatit será discutida com a complementação da abordagem que o autor do artigo já vem realizando de modo geral para se chegar às considerações finais.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Canção Popular. Filosofia Perene.

Resumen: El artículo presenta algunas consideraciones e interpretaciones sobre la letra y música de la canción *Sobre Todas as Coisas* composta por Edu Lobo y Chico Buarque. La metodología utilizada para tal artículo se lleva a cabo siempre desde el objeto que es, en última instancia, la propia canción. Por lo tanto, derivado de la canción, el artículo se acercará a los autores de la llamada filosofía perenne, sobre todo Corbin (1981) y Nasr (2002), y por los autores que giran alrededor de ellos y que, de alguna manera, reforzase el enfoque de esta forma de pensar. Con respecto a la canción y la música en sí, algunos puntos de la teoría propuesta por Tatit (2003) se discutirán con la complementación de enfoque propio del autor del artículo, para llegar a las consideraciones finales.

Palabras clave: Música Popular Brasileña. Canción Popular. Filosofía Perenne.

Introdução

Derivada do espetáculo de dança estreado no Teatro Guaíra de Curitiba “O Grande Circo Místico”, a canção *Sobre Todas as Coisas* foi lançada no LP produzido em 1982. De título homônimo ao do espetáculo, o disco da gravadora Som Livre pertencente ao grupo da emissora Globo de televisão e comunicação. As canções de Edu Lobo e Chico Buarque compostas para esse balé foram baseadas na produção poética de Jorge de Lima (1893-1953). A canção em questão foi composta para ilustrar a crise de misticismo da personagem Margareth, uma domadora de feras que, em alucinação, declara amor a Cristo e então tatua imagens sagradas em seu corpo, o que faz com que elas, as feras, se amanssem. Tais imagens também tornam impotente seu amado, Ludwig que morre por não satisfazer seu desejo sexual. Os arranjos do disco foram elaborados pelo maestro Chiquinho de Moraes e cada canção teve um

* Universidade Estadual de Campinas. E-mail: paulotine@iar.unicamp.br



diferente intérprete. Para essa canção foi escolhido o cantor e compositor Gilberto Gil. A escolha não poderia, dentro do contexto da produção, ser mais feliz, haja vista a obra autoral de Gil na qual a temática mística, religiosa e espiritual se fez presente em canções como Se Eu Quiser Falar com Deus, Expresso 2222, Retiros Espirituais etc.

Deus Patético

Pelo amor de Deus,
não vê que é pecado desprezar quem lhe quer bem
Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém,
abandonado pelo amor de Deus

Um dos versos da primeira estrofe da canção descreva a ação de um Deus que se zanga por ver alguém abandonado pelo próprio amor de Deus. Antes que se examine o duplo sentido entre a expressão coloquial e a relação de causa e efeito entre a zanga e o abandono, a letra aponta para o fato de que Deus se zanga. O filósofo e teólogo Henri Corbin (1906-1978) desenvolveu o conceito de um Deus patético, em sua clássica obra de 1958 “*Creative Imagination in the Sufism of Ibn ‘Arabi*”, associando-o aquilo que denominou por religiões proféticas em contraposição a religiões místicas, o que culmina na discussão sobre as relações entre esoterismo e exoterismo, nas quais o Deus das religiões proféticas reveladas passa por vários estados passionais na sua relação com a humanidade.

Há “o que se origina”; além do ser, “que é”, há o “Deus que não é” [...] isto é, o *theos agnostos*, o Deus incognoscível e imprevisível; e há o Deus revelado, *Seu Nous* que pensa e age, que mantém os atributos divinos e é capaz de relação.

No entanto, não é procurando um compromisso favorecendo uma ou outra dessas noções, mas mantendo firmemente a simultaneidade da visão, que chegamos a falar de um Deus patético, não como uma exigência teórica em oposição às teologias positivas preocupado com o dogma da imutabilidade divina, mas como uma progressão interna para efetuar, em nossa experiência, uma passagem do vazio do silêncio para as figuras e afirmações possuídas de uma fundação positiva. (CORBIN, 1981, p. 112)

Para Corbin, religiões proféticas como o Judaísmo e Islamismo possuem deuses que se zangam, se vingam e que amam ao passo que, em religiões místicas, como o Cristianismo, há o dogma do verbo encarnado, ou seja, o fato de Jesus Cristo ser Ele a revelação, e não um Livro através de um profeta, como nas outras religiões mencionadas. O filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos (1900-1966), na obra em que aborda perspectivas teológicas (SANTOS, 1960) aponta para a possibilidade de

um conhecimento ou saber, além dos saberes nemáticos fáticos (que são dados pela intuição sensível) e eidéticos (cuja intuição oferece uma *noésis*¹ racional que reduz a operação racional a um esquema abstrato-eidético), um saber vivencial, *páthico* ou patético, que permite maior fusão entre sujeito e objeto do conhecimento. Mas, aqui, se refere ao *pathos* do homem em relação a Deus e não o contrário. Nesse contexto, relacional entre Deus e homem, advém a experiência mística que, ainda segundo Santos, se trata de um conhecimento direto e experimental e afetivo da divindade, que se opõe a um conhecimento operatório e racional. Não se trata, porém, de um conhecimento irracional, segundo diversos autores da chamada filosofia perene,² mas suprarracional.

Ao Nosso Senhor
Pergunte se Ele produziu nas trevas, o esplendor
Se tudo foi criado - o macho, a fêmea, o bicho, a flor
Criado pra adorar o Criador

A segunda estrofe da canção apresenta a indicação de uma exegese da finalidade da criação: a adoração ao criador. Seyyde Hossein Nasr (1937), filósofo islâmico professor da Universidade de George Washington, a partir de suas reflexões em *The Heart of Islam* aponta para essa leitura a partir do famoso *hadith*³ do profeta Mohamad “Eu era um tesouro oculto e quis ser conhecido”, também traduzido por “amei ser conhecido”. Ou seja, dentro dessa ideia, Deus cria o mundo para conhecer-se a Si mesmo e o instrumento para essa realização é o homem.

O propósito da criação, portanto, é o amor de Deus pelo conhecimento de si mesmo. Realizado através de Seu agente central na terra, a humanidade. Para um ser humano conhecer a Deus é cumprir o propósito de criação. Além disso, Deus amou ser conhecido. Assim, o Amor de Deus e por Deus permeia todo o universo e muitos místicos islâmicos Sufis ao longo dos séculos falaram desse tipo de amor que Dante se refere no final da Divina Comédia quando fala de “o amor que move o sol e as estrelas” (NASR, 2002, p. 11)

1 “A *noésis*, na intelectualidade, realiza-se com o objeto, é *gnosis*, é *cum-nos-cere*, *con-hecer*, a qual nos dá um conteúdo, um *nomea*, imagem”. (SANTOS, 1960, p. 51)

2 A chamada “Escola Perennialista” (ou Tradicionalista) foi formalizada a partir dos escritos de Frithjof Schuon (1907-1998) e René Guenon (1886-1951). Outros autores como Titus Burkhardt e Martin Lings também se somam aos anteriores.

3 Os *Hadiths* do profeta Mohamad fazem parte da tradição oral do Islã, posteriormente compilada. Contam fatos, palavras e ações do profeta e é, dentro da jurisprudência muçulmana, considerada como uma importante chave de interpretação do Corão.

Cabe ressaltar, porém, que embora, dentro da perspectiva de uma revelação, a ideia de homem e humanidade pode ser problematizada. É apenas no cristianismo, através da disputa entre os apóstolos Paulo e Pedro que se concretiza a ideia de uma religião universal, que esteja disponível para toda a humanidade e assim, no âmbito do proselitismo, a “mensagem” seja propagada. O Islã já nasce como religião universal e não relacionada a uma etnia específica, porém, pode-se pensar no Homem que se relaciona com a divindade, não como uma possibilidade quantitativa, mas, sim, qualitativa, no sentido de que, ou pelo “suor da própria frente”, ou pela eleição divina, o estado da santidade possa ser alcançado.

Outro aspecto suscitado pela segunda estrofe é o fazer o esplendor a partir das trevas e da criação do reino animal e vegetal. A primeira se relaciona com o evangelho de João (“No princípio era o verbo...”) e a segunda com o Livro do Genesis. A letra da canção, até aqui, encontra-se, através de sua poética e ainda que em sentido interrogativo, em sintonia com as concepções de criação divina aqui abordada. E a palavra central dessa ligação entre homem e Deus passa a ser o amor, enfatizando, novamente, a relação patética entre os dois. Cabe ressaltar as diferentes acepções da palavra amor, segundo a tradição cristã, derivadas das palavras gregas *Philia* e *Ágape*. Esta última parece mais adequada para representar o tipo de amor aqui abordado, embora esse fato não seja unânime entre os comentaristas.

Este aspecto relacional será traduzido, perfeitamente, pelo conceito joanino de que Deus, antes mesmo de ser o Ser em si, é Amor, a realidade forjada na relação, e somente na relação. Deus, neste sentido, deve ser entendido como um Deus pessoal, particularmente na mediação realizada pelo Filho, através do qual podemos contatar o Pai. O Amor é o ponto de tangência entre os mundos. Na versão grega do Novo Testamento, duas palavras são usadas para amor: *ágape* e *philia*. *Agape* é usado para o amor divino, mas também para o amor do homem para com o homem e do amor do homem para com Deus. Quando Pedro pergunta se Jesus o ama, a palavra usada é *philia*. Jesus responde afirmativamente, mas com a palavra *agape*. *Agape* é a essência da relação entre Jesus e João; João, que colocou a cabeça no peito de Jesus e ouviu o coração do Mestre. (RIZEK, 1999, p. 67)

Pode se objetar o fato de que não necessariamente as concepções teológicas cristãs e islâmicas sejam concomitantes. Entretanto, vale ressaltar o fato de que, por um lado, tratam-se de tradições do advindas do tronco de Abraão (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo) e Jesus, na tradição islâmica, é considerado um profeta tendo, assim com Mohamad, os próprios *hadiths* que, grosso modo, trazem histórias ligadas aos evangelhos apócrifos.⁴ O próximo verso parece ilustrar as discussões precedentes sobre o propósito da criação e a função do amor divino:

4 Cf. KHALIDI, Tarif. *O Jesus Muçulmano. Provérbios e História na Literatura Muçulmana*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

E se o Criador
Inventou a criatura por favor
Se do barro fez alguém com tanto amor
Para amar Nosso Senhor

No terceiro verso também há a dupla interpretação entre o uso da expressão “por favor” e o favor da invenção da criatura que é vivificada através do sopro divino. Em hebraico a palavra para sopro é *ruah* que também significa espírito, tal como a palavra árabe *ruh*. Pode-se pensar então nesse sopro divino como o sopro do amor (ágape) e, ao mesmo tempo, na criação como obrigação que dá a dimensão simultânea da dádiva e da ordenação divina. Esse verso corresponde à parte B da canção que, em seguida, retorna para a primeira parte com uma nova letra, uma nova estrofe. Porém, a partir de então, o significado da letra se conduz a uma direção oposta a dos versos anteriores. Ou seja, se até então a letra caminhava do propósito da criação à criatura, agora ela investe em negar os princípios ora apresentados na direção da criatura para o criador, negando o propósito inicial.

Não, Nosso Senhor
Não há de ter lançado em movimento terra e céu
Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel
Pra circular em torno ao Criador

A crítica a certas posturas de resignação religiosa de modo geral já fez parte da temática dos autores dessa canção como, por exemplo, em Borandá (Edu Lobo) e Deus Lhe Pague (Chico Buarque), o que faz com que as reflexões apresentadas não ocorram apenas no sentido da letra ilustrar concepções teológicas, mas também, a partir da segunda exposição, se confrontar com elas. Claro está que as críticas das canções mencionadas se dão, sobretudo, dentro de um contexto mais sociológico e da cultura brasileira do que propriamente teológico.

Nesse ponto, a quarta estrofe recusa a aceção de que a divindade criou a criação para Si mesma, ponto de tensão entre a letra e as reflexões apresentadas. De fato há aqui a negação, se não da divindade, daquele propósito da criação. Entretanto, essa possibilidade, a da negação, está na raiz da discussão sobre o livre arbítrio. A perfeição da criação só ocorreria se a adoração do homem para Deus fosse livre e, para tal, abre-se a possibilidade de que, na liberdade de se escolher entre o bem e o mal, o homem possa recusar o bem. Assim Adão, conforme aponta o filósofo português Eudoro de Souza, recusa o paraíso, recusa a divindade inocente e inconsciente para trilhar o próprio caminho do conhecimento.

Ou será que o deus
Que criou nosso desejo é tão cruel
Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
E esses vales são de Deus

Essa estrofe apresenta, a meu ver, a crítica mais contundente em relação a moral religiosa, principalmente cristã, mas ainda dentro de uma perspectiva profética, pois pensa como sendo uma crueldade de Deus para com a humanidade, ou seja, ainda é um Deus cujo traço do *pathos* se faz presente. A partir da normatividade da moral religiosa, que nega ou regulamenta os “prazeres da carne”, o pensamento do filósofo Julius Évola (1898-1974) nos parece extremamente interessante. A partir dos apontamentos sobre a sexualidade e o sagrado tomadas do clássico *A Metafísica do Sexo*, aponta para perspectivas tradicionais nas quais práticas sexuais foram associadas ou praticadas como exercício de ascese espiritual. Aponta que, mesmo no cristianismo monástico houve indícios de tais práticas. Entretanto, é exatamente na questão da finalidade do sexo que o autor se debate em relação a concepção de que este tenha apenas como finalidade, segundo o catolicismo, apenas a procriação.

Sabe-se, portanto, que o matrimônio como “sacramento” regular e não como simples bênção dos esposos, não só tardiamente apareceu no cristianismo (por volta do século XII) e que a imposição do rito religioso a todo o matrimônio que não queria ser considerado concubinato é ainda mais recente, pois remonta ao Concílio de Trento (1563). Este aspecto sacramental, para além de tardio, tem fundamentalmente um objetivo menos espiritual do que simplesmente secular. Uma vez que se continua a defender a ideia de que o sexo não é senão “natureza” e pecado, uma vez que não se reconhece ao sexo qualquer valor exceto o de meio de procriação, o casamento apresenta-se exatamente como S. Paulo, pejorativamente, o tinha concebido, isto é, como o menor dos males, como um *remedium infirmitatis concupiscentiae* para os homens e mulheres que não tinham sabido escolher o celibato e estavam sujeitos à lei da carne. A ideia canônica de que, como sacramento; ele “confere a graça necessária para santificar a união legítima do homem com a mulher aperfeiçoando o amor natural e dando-lhe um carácter de indissolubilidade que o primeiro não conseguiria ter” reduz-se, pois, por necessidade, a um simples fato de superestrutura. Não se trata dum rito tendente a estabelecer ou a favorecer de qualquer modo dimensões mais profundas, trans-figurantes, sacralizadas, da experiência sexual, porque, em princípio, a teologia moral condena aquele que, mesmo no âmbito conjugal, se entrega a esta experiência sem ter como objetivo essencial a procriação, afastando-se dum regime de “uniões castas”. Isto implica, entre outras coisas, o erro já por nós denunciado de que eros e “instinto de reprodução”, são uma e a mesma coisa; convém também recordar a inexistência, na sociedade controlada pelo catolicismo, de tudo o que, na família antiga, poderia conferir à procriação um sentido superior, ao qual aludimos anteriormente, sentido que estava ligado aos cultos familiares e nobiliários. O ponto de vista cristão-católico conduz, na prática, não à sacralização mas à repressão e à “primitivização” do sexo, devido ao hibridismo indicado: visto não ter dado como preceito geral válido para o comum dos mortais e para a vida corrente esse desprendimento do sexo que se impõe somente no âmbito da terceira solução que enumeramos no princípio deste capítulo, ou seja, no quadro das técnicas da transformação ascética (e não de repressão puritana) da energia sexual. Resta, portanto, o

último aspecto social do preceito religioso cristão, o do simples, medíocre e obtuso refreamento exterior do animal humano, aspecto desprovido, na nossa opinião, de qualquer interesse. Somente no quadro do chamado “aggiornamento” à margem do Concílio Vaticano II, é que o ponto de vista da Igreja foi, de certo modo, modificado e se deu algum relevo à união sexual no matrimônio, embora mantendo sempre a mesma posição quanto à procriação. (EVOLA, 1993, p. 262-263)

Evola se diferencia dos demais autores da filosofia perene por achar que as tradições de caráter guerreiro (Romana, Nórdicas e Cavalheirescas, por exemplo) precedem tradições sacerdotais do ponto de vista ontológico. Seu olhar, no que tange a sexualidade, parte da perspectiva de sociedades tradicionais, em contraposição a do mundo moderno de sua época que tem, como base, aquilo que chama de anti-tradicional que historicamente, paradoxalmente, se deu a partir do próprio cristianismo.

Qual seria a crueldade mencionada na letra então? A da criação do desejo e sua condenação? Talvez a crueldade de mostrar os vales do leite e do mel, ou seja, os prazeres mundanos e proibi-los em suas regras exotéricas de conduta (*sharia*). Algumas passagens do antigo testamento apontam para a chamada “terra do leite e do mel”, ou seja, para terras de fertilidade e abundância, como a terra prometida ao povo de Israel. E, ainda aqui, a letra filia tal fertilidade a um atributo divino, ou seja, o homem participa do atributo da fertilidade quando realiza o ato sexual que, em última análise, pertence a Deus.

Esse trecho, do ponto de vista musical, também é classificado como parte B sendo, o último retorno para a parte A também o retorno da primeira estrofe da letra que concluía a canção. Um último sentido religioso que se reforça na última repetição dessa estrofe é também o duplo sentido final de que Deus se zanga com alguém que foi abandonando pelo próprio amor de Deus, o que finda a canção com um paradoxo no sentido de que, se se toma uma interpretação literal, Deus estaria zangado consigo mesmo, por Seu amor ter realizado o abandono.

A Canção em si mesma

A partir das categorias *cancionais* propostas por Luiz Tatit (2003) para a abordagem do gênero, percebe-se que a irregularidade métrica da música abordada afasta, ainda que não completamente, a possibilidade de sua categorização em canção temática. Não completamente porque sua estrutura se repete, irregularmente, nas diferentes estrofes. Mesmo assim, as quadras poéticas que compõe as estrofes correspondem a estruturas binárias de oito compassos. Via-de-regra, estruturas poéticas fixas se repetem com letras diferentes adaptadas às frases musicais. Entretanto, o início da canção e, de todas as estrofes se dá por uma repetição de uma mesma nota (Dó#) adaptada as palavras: “Pelo amor de Deus”, “Ao Nosso Senhor”, “Não, Nosso Senhor”.



Para a seção B outra nota (Fá#) é repetida para as palavras “E se o Criador” e “Ou será que o Deus”. Essa mudança em parte não difere do tom queixoso dos primeiros, mas a mudança da nota é associada à argumentação adversativa. Portanto, esse tom de lamento e queixa, que de certa forma se aproxima das ladainhas religiosas apontam exatamente para aquele aspecto passional.

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de *passionalização*. (TATIT, 2003, p. 9)

O processo de *passionalização* somada ideia do Deus patético são exatamente o que acredito ser o mote da canção, aqui fazendo parte não apenas do conteúdo literal, mas também do conteúdo cancional. O restante da métrica se divide em dois versos de 14 sílabas e último de 10 sílabas. Ou seja, a *passionalização* ocorre principalmente no primeiro verso de cada estrofe. Do ponto de vista da rima, temos a seguinte distribuição nessa quadra poética: *abba*. Ao cotejar essa distribuição verifica-se uma relação direta com a fraseológica diferindo apenas na última frase que, tendo um contorno diferenciado realiza aquilo que é a cadência, ou seja, uma frase *cadencial: abbc* (Cad.). Isso do ponto de vista da primeira seção.

Na segunda parte (B), além dos pontos ressaltados na mudança de registro da primeira frase/verso, há a *passionalização* nos finais das segunda e terceira frase com as palavras “é tão cruel”, “o leite e o mel”, “por favor” e “com tanto amor” nas duas vezes em que essa seção se apresenta. O próprio momento de passional já demonstra que a quadra poética que rege a seção B possui características muito semelhantes com aquela da seção A. Ainda que se difira metricamente também realiza a rima nos versos centrais, perfazendo então a seguinte relação entre rima e frase musical: *aaaa* (na primeira vez), *abba* (na segunda vez) para *abbc* (período) na fraseologia musical.

A mudança de registro que pontua o início da segunda parte é acompanhada pela saída da órbita da tonalidade central (Do# menor) para a região da subdominante menor. Paradoxalmente, a nota da mudança de registro que difere os primeiros versos passionais é exatamente a da tônica da tonalidade que, nesse ponto, está sob a égide do acorde de Fá# menor, dando o sentido de continuidade à canção. O andamento lento, como um adágio, e o acompanhamento realizado apenas pelo violão reforçam o aspecto de introspecção e o estado de meditação que a canção parece

tentar reproduzir. A brasilidade também se apresenta, ainda que de forma bastante sutil, no uso de notas duplas repetidas, que tanto caracterizam gêneros populares brasileiros como o choro e o baião.

Considerações Finais

Basicamente a referência teórica para a construção desse artigo gira em torno das reflexões em torno da filosofia perene, principalmente no que tange ao sufismo, ou seja, de prática realizada pela mística islâmica. Alguns autores atuaram no seu entorno no sentido de corroborar as discussões levantadas e também para trazer algo da tradição cristão e da escolástica a fim de enriquecer os pontos levantados pela canção.

Do ponto de vista estrutural, observa-se que, apesar da pertinência da abordagem de Tatit, no sentido de reforçar a ideia da passionalidade que está na canção e também na questão do Deus patético enquanto uma isomorfia entre significado e significante foi possível, mesmo assim, aborda-la dentro do padrão da correspondência entre poesia e fraseologia musical já apontada em outros estudos (TINÉ, 2013). Isso não quer dizer, porém, que uma abordagem obstrua a outra, mas que podem ser complementares, pois uma verifica o significado extrínseco entre a fala e a música, fato que se relaciona com conteúdo da letra e, o outro, atua no âmbito intrínseco, se relacionando com aspectos puramente musicais.

Historicamente uma importante distinção deve ser realizada entre a classificação das canções da música popular do Brasil e a chamada Música Popular Brasileira, a MPB, cuja construção estético-simbólica se deu a partir da década de 1960. Dado o grande sucesso da música produzida sobre a égide da nova sigla a partir do contexto do nacional popular e dos CPCs (Centro Popular de Cultura), a sigla passou a ser usada para toda a música popular do Brasil, inclusive a de gêneros instrumentais como o choro. É fato que, o período denominado por Época de Ouro da música popular do Brasil, que corresponde ao apogeu da era rádio no Brasil, não poderia, a rigor, ser considerada como MPB. Está se dá, principalmente, a partir do período mencionado (década de 1960) e com as diferentes gerações a partir de Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento e outras posteriores como Ivan Lins, João Bosco, Djavan, etc. Certo modo, esse período corresponde ao apogeu da televisão e, num primeiro momento, ao das fórmulas dos festivais da canção, a “era dos festivais”, para citar o livro de Zuza Homem de Mello (2003). Assim poderia ser pensado que, se houve uma época de ouro, teríamos uma idade de prata a partir da MPB, não no sentido de se hierarquizar os períodos, mas mantendo a simbologia proposta pelos autores desse artigo, principalmente Julius Evola e Mario Ferreira dos Santos.

Finalizando e voltando à canção, claro está que não se pretende aqui colocar que o propósito da canção seja ilustrar pensamentos teológicos, mas que o paradoxo poético, que não afirma nada categoricamente, mas aponta para possibilidades, suscita tais discussões. Nesse sentido, parece pertinente a frase do poema de San Juan de La Cruz que, a meu ver, tão bem se aplica o propósito da fruição da arte, que é o “entender não entendendo, toda ciência transcendendo”. A insinuação e o paradoxo como mote.

Referências

- CHEDIAK, Almir. (Org.). *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1995. 1 partitura.
- CORBIN, Henry. *Creative Imagination in the Sufismo of Ibn Arabi*. Tradução de Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- EVOLA, Julius. *A Metafísica do Sexo*. Tradução de Elisa Teixeira Pinto. 2. ed. Lisboa: Vega, 1993.
- LOBO, Eduardo; BUARQUE, Chico. *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 cd.
- MELO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NASR, Seyyed Hossein. *The Heart of Islam: Enduring Values for Humanity*. Nova Iorque: HaperCollins Publishers, 2002.
- SANTOS, Mario Ferreira. *O Homem Perante o Infinito*. 3. ed. São Paulo: Logos, 1960.
- TATIT, Luiz. Elementos para a Análise da Canção Popular. In: *CADERNOS de Semiótica Aplicada*. São Paulo: Casa, 2003. v. 1, n. 2.
- TINÉ, Paulo J. S. A Poesia e a Fraseologia em alguns exemplos de Música Popular do Brasil. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 9., 2013, Bélem. *Anais...* Bélem: UFPA, 2013.
- RIZEK, Ricardo. Sumário para a Preleção sobre a Tradição Cristã. In: CICLO DE ESTUDOS DAS RELIGIÕES, 1., 2000, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: UFOP, 2000.

Epifania e Música: Audiocenas a Partir de As Etiópicas, de Heliodoro

Epiphany and Music: Audio Scenes based on Heliodorus' Aithiopika

Marcus Santos Mota*

Resumo: Neste trabalho apresento análise de uma das peças da Suíte Orquestral Heliodoriana, elaborada a partir de pesquisa de pós-doutorado baseada na transposição musical da textualidade da obra narrativa *As Etiópicas*, única obra do escritor Heliodoro.

Palavras-chave: Epifania; Heliodoro; Orquestração.

Abstract: This paper deals with a piece from Marcus Mota's Heliodorian Suite that was created as a orchestral piece based on Heliodorus' *Aithiopika*. The whole creative process was developed as post-doctoral research.

Keywords: Epiphany; Heliodorus; Orchestration.

A obra *As Etiópicas* é um experimento narrativo do século IV, escrita em grego, que reescreve diversos gêneros da literatura grega, como a épica homérica, tragédia grega e história. O caráter enciclopédístico deste experimento se materializa nas amplas dimensões de seu acabamento: dinâmicas espaciais entre Egito e Grécia; entrechoques culturais e diversidade étnica; amplitude e extensão narrativas que se espriam em mais de 500 páginas.

A peça 'Epifanias' reinterpreta musicalmente parte do evento inicial da narrativa, no qual bandido egípcios se defrontam com a visão de uma mulher apresentada como uma deusa cercada de mortos e restos de um festim. A desorientação desse grupo, homóloga a do leitor que desconhece o que se narra por a obra inicia-se *in media res* como *A Ilíada* de Homero, é ampliada nas alterações de estados mentais a partir da confusão que se forma quando eles se aproximam da mulher.

Para tanto, como elementos pré-composicionais, apresento análise textual do trecho que serviu de base para a peça 'Epifanias', destacando a correlação entre a espacialidade da cena, a partir dos deslocamentos do grupo de bandidos, e as modificações nas respostas emocionais.

Estes referentes foram ponto de partida para as decisões criativas, que se detiveram em dois procedimentos:

* Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

1- eixo das durações: como os acontecimentos do trecho da narrativa analisada acontecem em rápida sucessão, com eventos simultâneos, optou-se por se utilizar de movimentos escalares acelerados para dar a imagem de agitação e ágil locomoção;

2- eixo de montagem: como as figuras em cena apresentam marcas de desorientação cognitiva e afetiva frente ao que está acontecendo, optou-se por estruturar a orquestração na justaposição de blocos incompletos de sons.

Mais que ilustrar a cena, que no texto original é registrada em duas páginas escritas, o foco da composição foi ampliar sonoramente as tensões provocadas por pressuposto evento extraordinário, a epifania. Essa aparição divina acontece apenas na mente do grupo de bandidos. Eles redimensionam o que vêm dentro de um contexto de deslocamentos físicos e *crescendos* afetivos. Há uma música em suas cabeças. ‘Epifanias’ é a réplica sonora de um *pathos* visualmente provocado.

Pontos de Partida

Entre 2014 e 2015 estive afastado de minhas atividades na Universidade de Brasília para realizar pesquisa posdoutoral na Universidade de Lisboa, sob a supervisão da professora Marília Futre Pinheiro.¹ O projeto apresentava as seguintes etapas:

- a- análise textual da obra *As Etiópicas*, de Heliodoro;
- b- elaboração de roteiros para trechos da obra analisada;
- c- elaboração de composições musicais para os roteiros.

A escolha de partir deste texto literário do século IV de nossa era baseada em uma série de intrincadas referências. Inicialmente, a obra situa-se no fim da produção literária da Antiguidade Clássica, constituindo-se em uma verdadeira reciclagem dessa produção. *As Etiópicas* se apropria de e transforma gêneros como narrativa épica, tragédia grega, filosofia e Historiografia, efetivando um experimento narrativo enciclopédico. A monumentalidade da obra, em seus 10 capítulos, projeta a imagem de um mundo atravessado por diversas culturas, em contínua crise de identidade, homólogo aos oferecidos pelas demandas multiculturais de hoje.

Toda a narrativa de Heliodoro é construída a partir de uma premente teatralidade: o revezamento entre os narradores se dá em situações face a face ou que retomam encontros públicos, com alguém sempre observando ou sendo observado. Para fundamentar materialmente tal teatralidade, o narrador se vale de referências

¹ O projeto “Dramaturgia e Recepção: Elaboração e Registro de audiocenas a partir da obra *As Etiópicas* de Heliodoro”, foi realizado com bolsa da Capes.

constantes ao que se vê e ao que se escuta. A audiovisualidade do texto projeta um leitor audiovisualmente cúmplice da narrativa.

Tais características se tornam mais evidentes na análise detida da obra por meio de ferramentas da filologia (gramáticas, léxicos, comentários) em diálogo com conceitos e reflexões que expandem essa audiovisualidade.

Para tanto, após a leitura e análise de *As Etiópicas*, foram selecionados alguns trechos relevantes em que a multissensorialidade na narrativa impulsionasse um empreendimento de refiguração a partir de composição musical. Ou seja, dentro da metodologia da pesquisa, haveria a convergência entre dados textuais e organização musical.

Como a densidade narrativa da obra é bem evidente, tanto em seu empenho intertextual quanto no detalhamento dos acontecimentos em sua audiovisualidade, optou-se por uma concepção ‘sinfônica’ do produto sonoro. Em outras palavras, a densidade de eventos da narrativa seria homóloga a uma peça de música de concerto cuja instrumentação procura indicar diversas combinações de sons e massas sonoras.

Entre a análise narrativa e a elaboração dessa peça de música instrumental efetivou-se um roteiro, ou uma sequência de ações ou referências que seria extraída do texto e se constituiria em guia para a composição orquestral. Dessa maneira, a composição orquestral segue a sucessão de eventos presente no texto mas não ilustra este texto, e sim retoma e reelabora sons e imagens a partir deste roteiro.

Como forma de demonstrar a metodologia de estudo e criação aqui desenvolvida, passo a exemplificar com uma das audiocenas da Suíte Heliodoriana, conjunto de peças que integra os produtos musicais desta pesquisa.

A Cena da Epifania²

A abertura de *As Etiópicas* tem atraído leituras há séculos pela sua construção baseada em um contínuo suspense: temos em uma praia deserta uns bandidos que observam restos de um festim interrompido, com comida e cadáveres espalhados. No centro da visão, temos uma mulher com traços super-humanos segurando um homem moribundo. Os bandidos descem o morro onde estão e então começa a sequência da epifania. Eles, como nós, não sabem o que houve, quem são aquelas pessoas, e, principal mente, que mulher é essa. A narrativa assume a perspectiva desse grupo de fora-da-lei:

² Analisei a orquestração realizada para a abertura de *As Etiópicas* em Mota (2014). O áudio de *Epifanias* está disponível em: <<https://soundcloud.com/user-940155328/epifania>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

“Eles estavam em um morro como a audiência em um teatro, sem poder compreender a cena. (...). Eles desceram morro abaixo. Mas chegaram mais perto da embarcação e das vítimas ele se viram diante de um espetáculo ainda mais inexplicável que os anteriores: uma mulher sentada sobre uma rocha, ela de uma beleza indescritível, com traços de uma deusa. Apesar do grande sofrimento que padecia, seu rosto demonstrava coragem e nobreza. Havia uma coroa dourada em sua cabeça. Em seus ombros estava a aljava, e ela apoiava seu braço esquerdo sobre o arco, a mão pendendo distensa. (...). Depois que ela falou {diálogo com o moribundo que está aos seus pés}, saltou da rocha. Os bandidos apavorados com essa visão correram para se esconder na mata, como se um raio tivesse os cegado. Ela ao ficar de pés parecia maior e mais divina.”³

Na análise do texto pode-se observar um conjunto de movimentos associados com o jogo de aproximação e afastamento dos bandidos com a mulher, Caricléia. De fato, como será entendido no decorrer da narrativa, ela não é divina: o seu aspecto extraordinário advém do modo como os bandidos interpretam o que vem e ouvem. Assim, a epifania é construída por meio das emoções e do campo perceptivo das personagens. Essa fabricação da irrupção do divino no seio do mundo é traduzida um forte impacto emocional complementar a uma série de deslocamentos: os bandidos, ainda confusos com a carnificina que viram do alto do morro, descem atrás dos despojos para pilhagem, saindo de um plano vertical para um horizontal; defrontam-se com a mulher; acompanham seu diálogo em outra língua com um moribundo; reagem apavorados quando ela se move e fica de pé na rocha; e fogem em dispersão. Uma representação pictórica que capta em parte as referências do texto é o quadro do pintor holandês Abraham Bloemaert (1566-1651).

Temos, pois, uma sucessão de ações que culminam em um excesso emocional e confusão mental. A mulher é o centro de convergência dessas ações e reações. Ela é apresentada como sendo maior e mais poderosa que qualquer pessoa, portando os apetrechos de Ísis e Ártemis. Além dos limites da compreensão humana, a mulher difunde confusão e favor em sua ambivalência: humano/divino, fragilidade/destruição, bela/terrível.

Tal entrechoque que os piratas e sua percepção da deusa constrói a epifania, que nada mais é que um efeito recepional. Para se construir um epifania em outro meio e com outros recursos seria necessário traduzir este efeito recepional.

A partir da análise temos materiais e um roteiro para isso.

- a- momento tenso, de limite cognitivo e afetivo, após a visão da carnificina;
- b- deslocamentos rumo ao centro audiovisual de toda esse caos sensorio;

3 Etiópicas 1.2 .

c- momento de saturação, com acúmulo da intensidade cognitiva/afetiva e as ambivalências da figura da mulher.

Figura 1. Quadro ChakileiaandTheagenes, de Abraham Bloemaert.



Composição

A partir dos dados análise textual e do direcionamento do roteiro, foram estabelecidas algumas orientações para o processo composicional. Antes, é preciso ter em mente que 'Epifanias' foi a terceira audiocena elaborada do projeto. Com isso, ela se insere não apenas na metodologia de análise textual praticada como também *nomodus operandi* que ia se explicitando durante as demais músicas que integravam esta suíte. No caso de decisões criativas já tomadas e reiteradas durante a elaboração de 'Epifanias', destaco a busca de um momento singular de cada passagem que seria depois

explorado na composição musical. Ou seja, a análise textual providenciou diversas anotações, abertura para inúmeras possibilidades. Dentre tais vetores de expressão, havia a escolha de um gesto fundamental, que seria tanto o motivo impulsionador de cada obra quanto o material de referência para diversas transformações dentro da obra.

Com isso se forma, muitas vezes, uma desproporção entre a extensão do texto escolhido e sua interpretação sonora. Podemos ter casos de o material de ponto de partida ocupar uma linha, como caso de ‘Amanhecer’, que abre a suíte e é baseada na primeira linha do livro de Heliodoro. Um modo de perceber o procedimento está na seguinte tabela:

Tabela 1. Suíte Heliororiana.

Audiocena	Fonte	Duração
1-Amanhecer	1.1.1	3:08s
2-Caça	1.1	3:25
3-Epifanias	1.2	3:30
4-Lamento	1.2 -1.3	3:13
5-Caverna	2.1- 2.10	4:32
6- Calasiris	3	4:00
7- Homéricas	9	4:02.
	Total	33 min

Aqui temos a lista das obras que compõe a suíte, assinalando-se a parte do trecho de *As Etiópicas* que foi o ponto de partida de cada composição e sua duração aproximada. A desproporção entre a extensão do texto utilizado e a duração do resultado sonoro procura trazer para a composição musical uma das características da narrativa de Heliodoro que é seu amplo escopo narrativo: tudo em *As Etiópicas* se agiganta, avulta. Assim, ao estabelecer um diálogo criativo com a obra de Heliodoro procurou-se explorar os procedimentos composicionais ali presente. O caráter hiperbólico das ações e descrições do amplo escopo narrativo da obra foi utilizado no sentido de se dar criar um espaço sonoro com sobreposição de informações.

No caso específico de ‘Epifanias’, no lugar de propor sons que acompanham toda a trajetória dos bandidos de sua observação da enigmática cena, até o encontro com Caricléia e posterior pânico, decidiu-se expandir esse caos afetivo-cognitivo como

momento singular da sequência epifânica. Pois se a epifania é ela mesma este caos, sua construção sonora pode dar conta não apenas das imagens presente no textos, como constituir em si mesma uma construção epifânica.

Dada a presença de deslocamentos físicos e mentais das figuras em cenas, optou-se por trabalhar com escalas, escalas em entrechoque, que vão passando pelas diversas combinações de timbres em montagens de blocos justapostos. Não há uma melodia unificadora. A escalas são interrompidas, deixadas incompletas, diante de outras mais que se sucedem. Enfim, temos dois procedimentos básicos na elaboração de ‘Epifanias’:

- 1- tempo- na maioria das ocasiões diversas informações sonoras são acionadas ao mesmo tempo com uma orientação mais acelerada de sua produção, procurando indicar sensações de pressão, agitação e movimento em excesso;
- 2- montagem- justaposição de incompletos blocos de informações sonoras, com diversos níveis de orientação.

‘Epifanias’ começa sem preparação, diretamente no centro da confusão intelectual e afetiva proposta pelo texto. O primeiro minuto da obra é justamente o entrechoque entre blocos, com mudanças bruscas entre eles, e um esboço de primeiro plano melódico que vai sendo interrompido e redistribuído entre diversas combinações timbrísticas. Essas combinações entram em diferentes e sucessivos momentos em um *crescendo*, como se tudo fosse culminar em ápice sonoro, e disto, uma estabilidade referencial, com algum centro de orientação para a audiência - o que não ocorre.

Para produzir esse caos organizado, eu vi vale de uma imposição formal: a cada quatro compassos há uma alteração da definição de timbre no plano melódico. A continuidade é construída na tensão entre esta mudança de foco e outros planos sonoros que não seguem a mesma distribuição regular de 4 compassos: após os oito primeiros compassos em que o motivo dos intervalos é introduzido passando por todo o espectro da orquestra, as trompas dobradas pelos 1os violinos apresentam o motivo do pânico (compassos 9-12). Então, em sequência, este tema é imitado 1- pelas clarinetas, fagotes e trompetes (compassos 13-16), pelos 1os violinos em oitavas (compassos 17-20). Enquanto isso, o motivo dos intervalos é apresentado em *ostinato* nas cordas, atravessando a estrutura regular de 4 compassos. A seção rítmica, ao seu lado, realiza diversas intervenções, ora dialogando com as frequências mais graves da tuba, contra-baixo, trombone, contra-fagote, nos tempos fortes do compasso, ora marcado as divisões e subdivisões básica do compasso. Essa fluência da seção rítmica, sua dimensão oblíqua, contribui para apagar as fronteiras da distribuição regular do motivo em 4 compassos.

No segundo minuto da obra temos um contra-movimento no andamento, uma brusca desaceleração dos materiais que se projeta sobre o que foi apresentado anteriormente,

como um caos detidos no momento de se ultrapassar.⁴ Este segundo minuto inicia-se com uma densidade menor de informações sonoras, cedendo lugar a bruscas mudanças de recombinação de materiais já apresentados, e entradas isoladas de materiais combinados que se dissolvem e, em parte, retornam.

A partir do terceiro minuto inicia-se um movimento em sentido de se concluir esse caos, retomando a ideia de um ápice, de um momento em que todos os sons se encontrariam, em um andamento mais acelerado. Mas todas essas são falsas pistas, que soçobram diante das formas não acabadas.

Audiocenas

As análises textuais e a escrita orquestral convergiram para o que denominei ‘audiocenas’. A partir de minha pesquisa sobre dramaturgia ateniense antiga, procurei estratégias para tornar mais compreensível a audiovisualidaderegistrada nas rubricas internas, na distribuição das cenas e nos metros. Para tanto, vali-me de horizontes abertos pelos *SoundStudies* e por teorias do cinema (MOTA, 2008). O conceito de ‘audiocenas’dialoga com os estudos de Michel Chion sobre o cinema e percepção sonora(CHION 2003, 2005, 2010), mas segue em outra vertente, a aberta por A. Bregman (BREGMAN, 1990), que, no lugar de uma dicotomia, oposição ou hierarquia entre som e visão, opta pela complementariedade entre os sentidos, o que nos leva para a multissensorialidade(MOTA, 2013).

Tenho atualizado o conceito de audiocenas em diversos processos criativos desde então. O projeto *As Etiópicas* me proporcionou pela primeira vez um universo não cênico: a música de concerto. No lugar de atores, cantores, dançarinos e todos os elementos de cena (cenários, figurino, iluminação) a obra foi composta para sua apresentação sonora por uma orquestra.

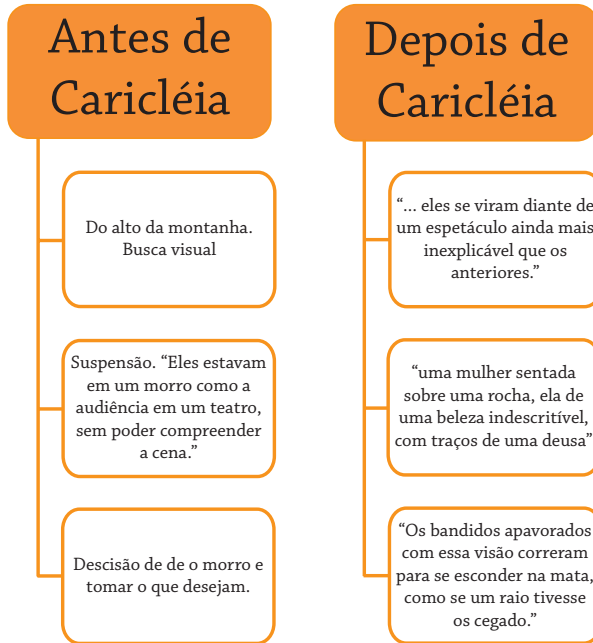
Nesse sentido, aquilo que está escrito na partitura, embora seja uma exploração de parâmetros sonora, encontra em homologia com o texto tomado como ponto de partida. A ideia foi a homologia entre alguns gestos presentes no texto e a ênfase em alguns padrões de organização dos sons.

Voltando ao trecho supracitado da obra *As Etiópicas*, tais gestos foram identificados e assim foram tabulados:

1- O centro da cena é a figura de Caricléia. Na sequência narrativa tudo gira em torno do momento anterior e posterior do encontro dos bandidos com a divina mulher.

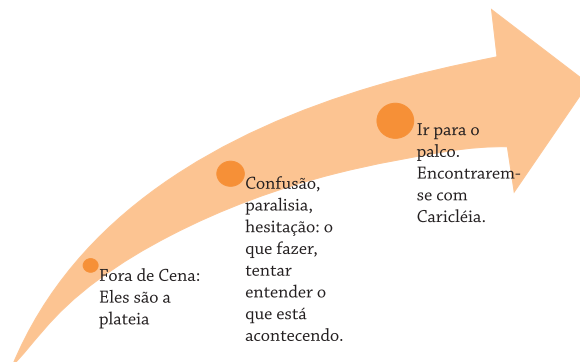
4 Retomo a expressão de Eudoro de Sousa: “Um Kósmos é um Khaós momentaneamente disciplinado, um excesso que por instantes é detido no ímpeto de a si próprio se ultrapassar (...) como se o excessivo de si próprio solicitasse a força contrária, capaz de o mostrar e demonstrar como excessividade”. (SOUSA, 1974, p.141). A referência a contra movimento rítmico está em Holderlin (1994).

Figura 2. Ações dos bandidos.

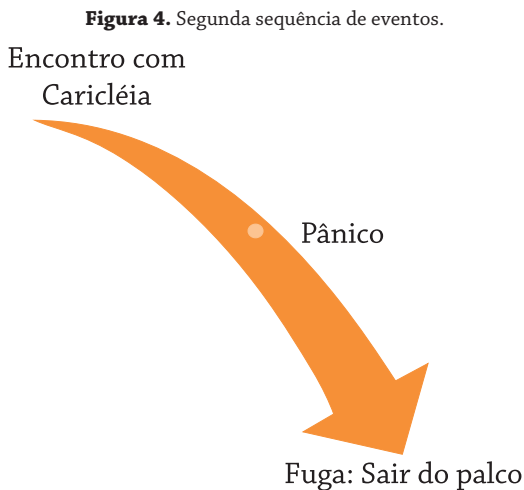


2- Tal decomposição das ações projeta duas seqüências de movimentos em torno da epifania ou aparição de Caricléia. A primeira seqüência dos piratas em movimentos pode assim ser representada:

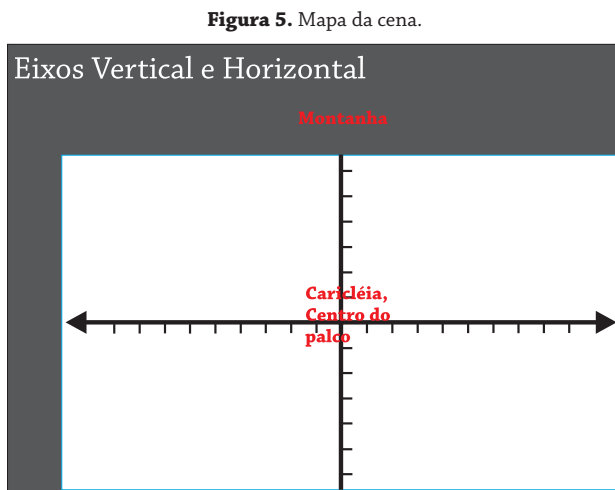
Figura 3. Primeira seqüência de eventos.



A segunda sequência de movimentos é em outra direção quanto ao centro, rota de fuga frente à epifania da mulher:



3- A partir destes dados, podemos construir o seguinte mapa, com seus eixos principais:



O trecho da epifania articula-se a partir do deslocamento do bando de piratas que desce a montanha(eixo vertical) e depois anda em direção à “deusa” (eixo horizontal) para depois se extraviarem obliquamente em pânico.

4- Comparando as ações e reações do bando de piratas, que é o grupo personativo que inclui a recepção nos eventos narrados, temos o seguinte quadro:

Quadro 1. Comparação das sequências de eventos.

PRIMEIRA SEQUÊNCIA	SEGUNDA SEQUÊNCIA
Ver os cadáveres	Ver Caricléia
Confusão	Pânico
Ir para o palco	Fuga

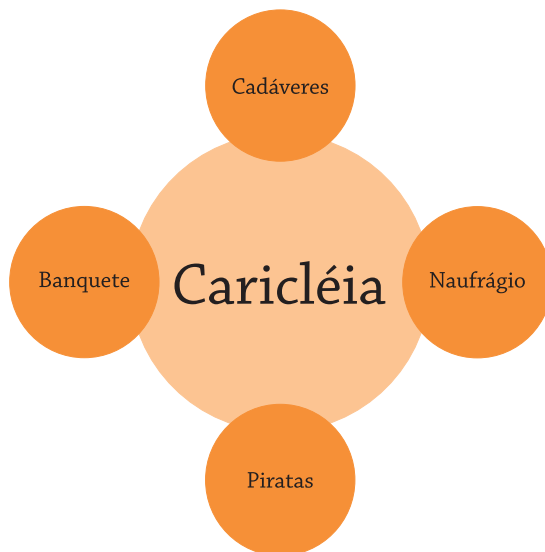
5- A partir do quadro, podemos perceber que nas duas sequências de eventos, as ações fundamentais do bando de piratas são:

Figura 6. Ações básicas.



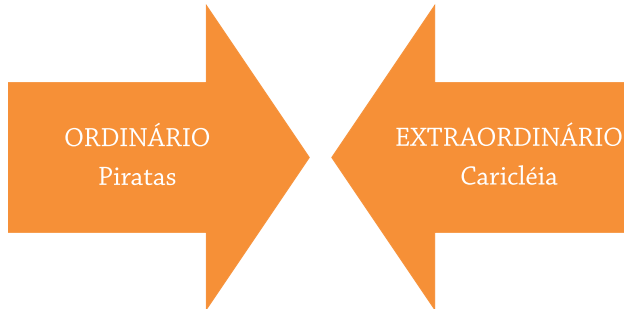
6- Tais ações básicas, ações como respostas a eventos performativamente orientados, acontecem dentro do arranjo de referentes que assim se organiza:

Figura 7. Referentes da cena.



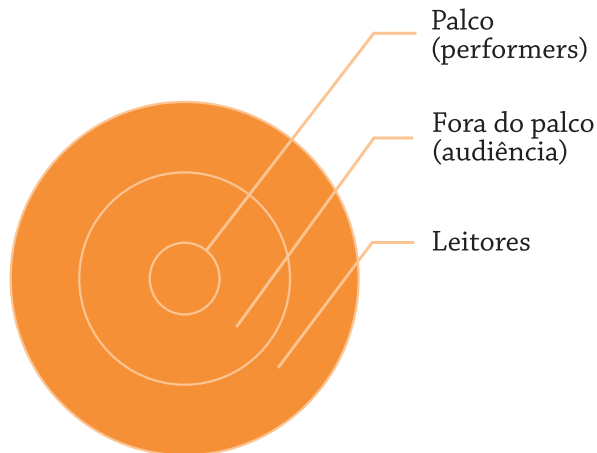
7- Como se pode concluir, a epifania é produzida pelo entrechoque entre o ambiente recoberto por indicações não conclusivas, abertas (naufrágio, banquete interrompido) e figura imponente da mulher. Ela afeta os piratas, que não são as figuras mais inteligentes do planeta. Há toda uma perspectiva de excesso, hiperbólica, além do horizonte comum da compreensão média. Caricléia é apresentada como mais alta que a média das pessoas, poderosa, bela e destrutiva. Sua figura ambivalente (terrível e bela, mulher e não humana) cifram essa tensão de referentes. Os piratas não compreendem o que vêem e entram em pânico. Logo a epifania aqui é produzida por meio do relacionamento da audiência (piratas) com a figura da mulher:

Figura 8. Construção da Epifania.



8- Assim a cena da epifania é a exploração de níveis de referências diversos e simultâneos a partir do entrelaço entre aquilo que se mostra e aquilo que é interpretado por uma recepção. Tal esquema de níveis pode ser representado desta maneira:

Figura 9. Níveis de referência.



Conclusão

A partir da detalhada análise dos textos, foram proporcionados os elementos para a orquestração. O estudo do estudo em sua dramaturgia narrativa apontou algumas referências ou gestos básicos os quais foram reinterpretados sonoramente. A aproximação entre a complexidade de níveis e informações da narrativa dramática e as combinações timbrísticas e estruturação formal da obra sinfônica determinou um intercampo entre análise textual, pesquisa e criação. O trabalho na orquestração, a partir da interpretação textual prévia, não apenas proporcionou uma outra obra, como iluminou alguns procedimentos expressivos de Heliodoro. Frente a obras textuais complexas, multireferenciais, a composição orquestral funciona como uma reanálise, uma ferramenta tanto de produção de novas organizações estéticas, quanto de exercícios hermenêuticos.

Assim, decisões criativas na composição e orquestração, como uso movimentos escalares acelerados justaposição de blocos de materiais incompletos não se justificam em si mesmo, mas articulam ideias, imagens, contextos de fruição de sensações audiovisuais – audiocenas: movimento-respostas emocionais intensas-mistura de ordem e caos- imaginação.

Referências

- BARTSCH, S. *Decoding the Ancient Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- BREGMAN, A. S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- CHION, M. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- _____. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Chiers du Cinéma, 2003.
- _____. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris: Armand Colin, 2010.
- HOLDERLIN, F. *Reflexões*. Tradução de A. Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- KAIMIO, M. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki: Societas ScientiarumFennica, 1977.
- MASON, H. Charikleia at the Mauritshuis. In: M.FUTRE PINHEIRO; S.HARRISON (Ed.). *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel*. Groningen: Groningen University Press, 2011. p. 3-18.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo: composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- _____. Audiocenas: Estratégias para elaboração de performances sonoramente orientadas por meio de mediação digital. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 12., 2013, Brasília. *Anais eletrônicos...* Brasília: UnB, 2013. Disponível em: <<https://art.media-lab.ufg.br/up/779/o/marcusMota2.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

_____. Audiocenas: elaborando o amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 13., 2014, Brasília. *Anais eletrônicos...* Brasília: UnB, 2014. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

_____. Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: Anppom, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

PETRIDOU, G. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

PLATT, V. *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

_____. Epiphanies. In: Eidinow, E.; Kindt, J. (Ed.). *The Oxford Handbook of Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 491-504.

RATTENBURY, R. M.; LUMB, T. W. (Ed.). *Les Ethiopiennes. Théagène et Chariclée*. Paris: Les Belles Lettres, 1960. 3 v.

STEVENS, A. D. *Telling Presences: Narrating Divine Epiphany in Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SOUZA, E. *As Bacantes de Eurípidés*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

O processo criativo de *Este Breve e Belo Sonho Torto*: composição musical e teatralidade

*The creative process for Este Breve e Belo Sonho Torto:
music composition and theatricality*

Heitor Martins Oliveira*

Resumo: O texto apresenta uma reflexão sobre a concretização do pensamento criativo inerente à concepção e realização de *Este Breve e Belo Sonho Torto*, concerto cênico-musical com obras do autor. Aborda as implicações do processo criativo para a delimitação (autopercção) de um campo pessoal de prática artística. A discussão é organizada em três eixos: 1- materiais preexistentes e contingências do processo criativo; 2- organização do material sonoro e gestualidade; 3- encenação, forma e estrutura. O processo se caracteriza pela articulação de decisões criativas inerentes ao processo de composição musical e à constituição da teatralidade.

Palavras chave: Processo Criativo. Composição Musical. Teatralidade. Teatro Composto.

Abstract: The paper presents a reflection on the concretization of the creative thought inherent to the conception and realization of *Este Breve e Belo Sonho Torto*, staged concert with works by the author. It addresses the implications of the creative process for the delimitation (self-perception) of a personal field of artistic practice. The discussion is organized in three axes: 1 - pre-existing materials and creative process contingencies; 2 - organization of sound material and gestures; 3 - staging, shape and structure. The process is characterized by the articulation of creative decisions inherent to the process of musical composition and to the constitution of theatricality.

Keywords: Creative Process. Music Composition. Theatricality. Composed Theatre.

*Este Breve e Belo Sonho Torto*¹ teve sua estreia em 25 de junho de 2015 no Teatro SESC de Palmas-TO, com composições e direção musical do autor deste trabalho. O espetáculo foi criado no contexto do projeto de extensão Oficina Música-Teatro, desenvolvido de fevereiro a junho de 2015, na Universidade Federal do Tocantins (UFT). O projeto abrangeu a discussão de obras e textos relacionados à temática da criação na fronteira cênico-musical, bem como práticas de improvisação, composição e interpretação. As atividades tiveram, a princípio, caráter exploratório e, num segundo momento, foram direcionadas para a preparação do repertório e todos os aspectos cênicos que passaram a constituir o espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto*. O grupo de participantes do projeto de extensão, que constitui também o elenco do espetáculo, mescla professores da Licenciatura em Teatro (UFT) – o autor e Gustavo Henrique Lima Ferreira (também responsável pela direção cênica e iluminação) –, estudantes do mesmo curso – Helda Soares e Rubão Ayres – e músicos convidados – Abner Jorge e Aline Martins.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: heitor_oliveira@uft.edu.br

1 Espetáculo: *Este Breve e Belo Sonho Torto*. Partitura/roteiro disponível em <<https://goo.gl/HwjDKy>> e registro audiovisual disponível em <<https://youtu.be/7Ts4ogWxKU0>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.



Em seu formato final, trata-se de um concerto cênico-musical para seis intérpretes e múltiplas fontes sonoras, com textos dos poetas tocantinos Paulo Aires Marinho e Thiago Ramos de França. Coloca em cena a teatralidade da performance musical e expõe uma rede de associações subjetivas e narrativas fragmentadas, na medida em que estrutura a apresentação de sonoridades, ações, imagens e textos por meio de critérios composicionais, promovendo contrapontos, simultaneidades, pausas, texturas contrastantes. Os intérpretes apresentam-se em sua performatividade, executando múltiplos instrumentos, além de vocalizações, ações e toda a operação dos elementos técnicos do espetáculo, tais como contrarregragem, iluminação e difusões sonoras pré-gravadas. A exploração de diferentes modos de espacialização das fontes sonoras e da plateia proporciona a flexibilização da relação entre intérpretes e espectadores, culminando na participação do público na terceira parte do espetáculo. Está organizado em três partes: *afinação*, para os seis intérpretes, com cerca de 10 minutos de duração, realizado na parte externa do teatro; *coisa toda coisa*, também para os seis intérpretes, com duração prevista de cerca de 30 minutos, realizado no interior do teatro; *este breve e belo sonho torto*, para uma intérprete, difusão sonora e participação do público, com duração de cerca de 10 minutos. A terceira parte corresponde a uma peça que já tivera sua estreia em outubro de 2014,² apresentada, porém, em nova versão, com acréscimo do roteiro de iluminação e da participação do público como coro de vozes faladas.

Todo o trabalho desenvolvido no projeto de extensão Oficina Música-Teatro, culminando com a própria estreia de *Este Breve e Belo Sonho Torto*, foi acompanhado de registros, incluindo anotações em diário do compositor, versões gradativas das partituras e roteiros, gravações em audiovisual, depoimentos escritos dos participantes e do público. Foram elaborados quatro relatórios de acompanhamento do processo criativo entre março e junho de 2015, os quais tratavam essencialmente de aspectos técnicos e práticos da composição e de reflexões preliminares sobre seu conteúdo expressivo.

Neste texto, pretende-se desenvolver uma reflexão sobre a concretização do pensamento criativo inerente à concepção e realização de *Este Breve e Belo Sonho Torto*, visando discutir sua inserção na área de composição musical e suas implicações para a delimitação (autopercepção) de um campo pessoal de prática. Pressupõe-se que a composição musical, como processo criativo, pode ser seu próprio objeto de investigação (CHAVES, 2012, p. 238). Enquanto os relatórios abordavam descrições das decisões composicionais, este texto destaca e correlaciona algumas dessas decisões para elucidar seu contexto e critérios. Consideram-se os territórios ideológico (definição de repertório de diálogo), estético (seleção e tratamento de materiais) e pontual (costura gradativa do percurso cênico-musical) das decisões composicionais (CHAVES, 2010, p. 83).

² Peça para piano solo: *Este Breve e Belo Sonho Torto*. Partitura disponível em <<https://goo.gl/icQ2Rv>> e registro audiovisual disponível em <<https://youtu.be/IOELH8xeOfQ>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.



A reflexão foi pautada pela noção de Teatro Composto (REBSTOCK & ROESNER, 2012), referente a práticas artísticas híbridas caracterizadas em que pensamento e critérios composicionais (musicais) são aplicados à criação cênica ou cênico-musical, ou seja, processos criativos caracterizados pelo interesse na teatralidade da performance musical. Assim, examinei documentos do processo composicional de *Este Breve e Belo Sonho Torto* (os rascunhos, as versões sucessivas das partituras, o diário do compositor, os registros audiovisuais de ensaios e da estreia), buscando explicitar recursos e critérios colocados em ação e o modo como eles articulam processo criativo em composição musical (CHAVES, 2010; DONIN, 2012; REYNOLDS, 2002) e processo de constituição da teatralidade (FÉRAL, 2015).

As questões suscitadas nessa moldura investigativa foram agrupadas em três eixos: 1- materiais preexistentes e contingências do processo criativo; 2- organização do material sonoro e gestualidade; 3- encenação, forma e estrutura. A discussão de cada eixo, apresentada a seguir, implica diferentes percursos pelos documentos do processo. Não se pretende com isso esgotar todos os aspectos do trabalho composicional, mas abordar um recorte significativo e pertinente especificamente ao foco escolhido para este trabalho e ao diálogo com os referenciais adotados.

Materiais preexistentes e contingências do processo criativo

O primeiro eixo refere-se a materiais preexistentes e contingências do processo criativo, sua integração ao trabalho composicional e as funções técnicas e expressivas que lhes são atribuídas. Ao iniciar o processo composicional discutido neste texto, em fevereiro de 2015, eu tinha como objetivo explícito retomar a peça *este breve e belo sonho torto*, para pianista (piano e escaleta) e difusão sonora, estreada meses antes. As características da peça que eu considerava mais relevantes para essa retomada eram: mapeamento e exploração do espaço de performance, roteirização de ações além da própria execução instrumental, diversificação de fontes sonoras manejadas pelo intérprete e, em termos expressivos mais gerais, a integração de elementos visuais e gestuais à escrita musical a fim de criar texturas audiovisuais evocativas de imagens poéticas. As imagens partiam de uma leitura pessoal do poema *Perto do fogo*, do escritor tocantinense Paulo Aires Marinho (2009), transcrito abaixo na íntegra. Ao retomar essa peça, assumia o próprio poema e os demais aspectos mencionados acima como elementos deflagradores do processo de criação e balizadores das decisões composicionais subsequentes.

Fósforo insone à beira do abismo,
Aflição de fruta madura, vulcão delirante.
Vida, vida, mil vezes vida,
Brasa em madeira verde.
Rumor de trigo na língua insaciável.

Vida, vida, vício que não se cura.
Vida que se ganha e se perde.
Este barro, este sopro,
Este breve e belo sonho torto.

Sigo aprendendo do fogo
A lição dos olhos que dormem
E renascem por pura teimosia,
Contrariando a inveja das cinzas.

A imagem de um vulcão em erupção, associada no poema ao apego pela vida, em todas as suas vicissitudes, e à capacidade de se reinventar, mesmo diante de perdas, é o contexto imaginário que pauta subjetivamente a formulação do discurso sonoro-visual-temporal da peça. Na partitura, o gesto que condensa essa ideia expressiva encadeia uma sequência ascendente do extremo grave ao superagudo e a ação física de se levantar do piano (figura 1, note-se que a sequência é executada com o pedal da direita acionado por um contrapeso, resultando no prolongamento e vibração de todos os sons por uma duração indeterminada). O gesto é repetido com variações e intensificado até que a intérprete efetivamente se distancia do piano, iniciando a segunda seção da peça, do outro lado do palco, com a escala. Na seção final, a intérprete regressa ao piano, executando simultaneamente os dois instrumentos.

Figura 1. *este breve e belo sonho torto*: gesto de impulso e saída do piano

Mão esquerda sempre.

Virando-se na banquetta... ..ficando de pé... .. um ou dois passos em direção à escada... .. mas desiste ao perceber que o som do piano se esvai e retorna.

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is written in G major and 4/4 time. The vocal part is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a long, sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system shows the vocal part with lyrics and a melodic line. The lyrics are: "Virando-se na banquetta... ..ficando de pé... .. um ou dois passos em direção à escada... .. mas desiste ao perceber que o som do piano se esvai e retorna." The score is written in G major and 4/4 time.

A exploração e integração das fontes sonoras e do espaço de performance constituía o jogo no qual eu vislumbrava possibilidades de continuidade e desdobramento, visando dar coerência aos esforços para aproximar música e teatralidade desde minha perspectiva composicional. Além disso, parecia-me que a peça continha um elemento que não tinha sido suficientemente desenvolvido: a difusão sonora do poema declamado pelo seu próprio autor.

A partir daí, planejei iniciar o percurso criativo agora em discussão com a escolha de outros poemas e proceder à composição de novas peças, com o mesmo tipo de abordagem e para a nova formação disponível, considerando os participantes da

Oficina Música-Teatro. O planejamento inicial previa cinco episódios ou movimentos, relacionados a cinco poemas: *Coisa toda coisa* (França), concebido como uma exploração quase improvisatória do espaço e das fontes sonoras; *este breve e belo sonho torto* (poema *Perto do Fogo*, de Marinho), a peça para piano que já havia sido estreada; *Estranho vôo* (Marinho), introvertido, reflexivo; *Poema metálico* (Marinho), um momento mais agressivo, de atividade rítmica intensa, complexidade de textura e ápice dinâmico; *Meu* (França), em que se buscaria a síntese dos elementos explorados. Musicalmente, essa proposta remetia ao princípio da suíte, com diferenciações sonoras, rítmicas e harmônicas entre cada parte. Cenicamente, a pianista seria apresentada como protagonista e os demais intérpretes seriam inseridos como projeções de sua presença e de suas ações, com maior ou menor participação nos diferentes episódios. O roteiro inicial acabou sendo bastante modificado. Apenas um dos poemas mencionados foi efetivamente tomado como empréstimo criativo e integrado ao resultado final da composição: *Coisa toda coisa*, de Thiago Ramos de França (2010) (transcrito na íntegra abaixo). Entretanto, o processo de criação de toda a seção do espetáculo que recebeu título homônimo a este poema inclui materiais derivados e ideias associadas no processo criativo ao *Poema metálico* e ao próprio texto *Perto do fogo* (mas não incluídas na peça para piano composta anteriormente). As propostas para os episódios *Estranho vôo* e *Meu* foram abandonadas, pois, à medida que o processo composicional avançava, concluí que a própria peça preexistente, que servira de ponto de partida para todo o processo, com as modificações de sua nova versão, cumpriria as funções narrativas atribuídas a esses episódios no planejamento inicial.

toda coisa à toa
causa toda coisa a nada
farpa toda coisa causa
a coisa toda coisa a farpa.

tola causa a coisa
nada coisa causa
náusea
náusea causa
toda coisa
boa, má,
confusa ou cara.

tola causa a coisa
nada coisa
causa náusea
náusea
causa toda coisa
boa, má,
inútil ou rara.

No poema de França, a repetição de palavras remete ao tédio, ainda que seja explorada esteticamente, com aliteraões, rimas, permutaões e na própria construção rítmica dos versos. O tema a partir do qual articulei os dois poemas que acabaram permanecendo como material para a composição foi justamente a repetição, ora vista como resiliência, paixão pela vida (Marinho), ora como prelúdio da náusea (França). Essa articulação foi decisiva para a formulação da intenção expressiva de apresentar ao público um jogo (encenação) audiovisual não dramático, primeiramente contínuo e ritualístico; depois, ainda reiterativo, mas indeciso e, finalmente, reflexivo, linear e sintetizador. Os dois textos são apresentados semanticamente apenas próximo ao final do espetáculo, convidando o espectador a se confrontar retrospectivamente com a sua própria leitura dos eventos apresentados até então. Entretanto, no processo de criação, elementos abstraidos dos poemas foram tomados como referência para diversos procedimentos de geração, variação e organização de materiais sonoros e visuais, desde as etapas iniciais. Nesse caso, buscava-se uma coerência subjetiva do próprio trabalho composicional a partir de aspectos técnicos e relações estruturais mais ou menos salientes no resultado final da obra e que funcionaram como quadro de referência para a costura gradativa dos detalhes pontuais da peça.

Retomando o procedimento de decupagem silábica desenvolvido em conexão com uma composição anterior,³ construí quadros em que as sílabas dos poemas eram reagrupadas por critérios de similaridade fonética (quadros 1 e 2). Note-se que há uma diferença na forma de tratar a separação e notação das sílabas entre os dois poemas, uma vez que o trabalho em *Perto do fogo* (Marinho) foi feito sobre o áudio da declamação gravada pelo próprio poeta e o trabalho em *Coisa toda coisa* (França) foi feito diretamente sobre o texto impresso, sem levar em conta, a priori, sua realização vocal.

3 Trata-se de outra peça composta a partir de um poema de Paulo Aires Marinho, intitulada *asas condenadas a inventar ressurreição*, estreada em junho de 2014. Peça: *asas condenadas a inventar ressurreição*. Partitura disponível em <<https://goo.gl/c5gz9x>> e registro audiovisual disponível em <<https://youtu.be/jUqNMAe5WHg>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

Quadro 1. Reagrupamento das sílabas do poema *Perto do fogo* (Marinho).

1ª estrofe	FO ÇO ÇO FLI ÇÃO FRU ÇA CI_Á	RO_IN RA RA LI RAN RA RRU LIN	NIA MU MA MIL MA MO NA	BEI BIZ BRA	DO_A DI TA DU DE TI DA DA DA DE TI DI TRI	A	VUL VI VI VE ZES VI ZE VER VIU	CÃO CU GU_IN
2ª estrofe	CIO CI CI CI ÇO ÇO	RA RRU LU	NÃO NHA NHU	PER BA PRU BRE BE	DA DA DA TI TI TI TI TOR	I ES ES ES I	VI VI VI VI VI	QUE CU QUE GÁ
3ª estrofe	CI ÇÃO CIM CIN	LI LHUS RRE RA RI	MIM NA MO	PREN POR PU	DEN DU DU DUZ DOR TEI TRA DAI	A I AN A_IN	ZO ZIA VE JA ZAS	GU_A GU QUI CON

Quadro 2. Reagrupamento das sílabas do poema *Coisa toda coisa* (França).

1ª estrofe	TO DA TOA TO DA DA TO DA TO DA TO DA	COI CAU COI COI CAU COI COI	SA SA SA SA SA SA SA	À A A A	NA	FAR FAR	PA PA	
2ª estrofe	TO DA TO DA	CAU COI COI CAU CAU COI CON CA	SA SA SA SA SEA SEA SA SA SA	A OU	NA NÁU NÁU MÁ	FU	BOA	LA RA
3ª estrofe	TO DA TO DA TIL	CAU COI COI CAU CAU COI	SA SA SA SA SEA SEA SA	A I OU	NA NÁU NÁU MÁ NÚ		BOA	LA RA RA



Construí seqüências numéricas da soma de sílabas de cada grupo, conforme apresentados nos quadros. A partir de cada poema, foram construídas: uma seqüência longa, lendo verticalmente, de cima para baixo, cada um das colunas dos quadros e três seqüências curtas, lendo horizontalmente, da esquerda para a direita, as colunas correspondentes a cada uma das três estrofes.

Essas seqüências numéricas foram usadas para organizar durações de, ou intervalos entre, eventos sonoros, gestuais ou visuais e definir a quantidade de alturas em células de material tonal como acordes ou figuras melódicas. Nas figuras 2 e 3, são reproduzidos rascunhos da elaboração desses materiais, numa fase inicial do processo composicional. Escrevi ainda células instrumentais correspondentes a sílabas dos poemas, a partir de uma analogia entre articulação vocal e articulação instrumental (figura 4).

Figura 2. Rascunho de material percussivo derivado da seqüência numérica longa de *Coisa toda coisa*



Figura 3. Rascunhos de figurações de quatro e seis sons

The image displays three systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a circled title 'Apresentação melódica' and a line of lyrics: 'Alô! fô de rap abra mão do lá'. The notation shows various chord voicings, with some notes highlighted by boxes. The second system shows voicings for measures 18, 19, and 20. The third system shows voicings for measures 21, 22, and 23. The sketches are in pencil and show the development of four and six-note chord structures.



Figura 4. Células instrumentais derivadas de articulações vocais silábicas

The image displays a handwritten musical score. At the top left, there is a date '15/03/15' and a circled vocal phrase 'Este breve e belo'. Below this, the score is organized into two systems. The first system consists of three staves labeled A1, B2, and C3, each with circled annotations. The second system continues with more staves, including A1, B2, C3, B13, B14, C15, A16, B17, B18, C19, B20, and C21, all with circled annotations. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Esses materiais e outros similares foram utilizados nas etapas posteriores do trabalho composicional, dando sustentação à elaboração do conteúdo das seções. Assim, do ponto de vista da composição, os poemas são deflagradores do processo de criação, tendo sido tomados como domínio de analogia para decisões composicionais nos níveis estético e pontual. Nesse processo, pelo menos três tipos de elementos são extraídos dos poemas: 1- temáticas e imagens poéticas ligadas ao impulso com-



posicional (motivação e ideia inicial) e à intenção expressiva (resultado estético desejado);⁴ 2- material fonético para construção de vocalizações; 3- parâmetros (numéricos e fonéticos) abstraídos para aplicação a elementos diversos da composição. Deve-se reconhecer que, do ponto de vista da escuta, é mais provável que várias das derivações e relações aqui descritas passem despercebidas. Esse fato não entra em conflito com a intenção expressiva, ligada à ideia mais geral de um jogo audiovisual com diferentes situações de escuta e relações entre público e intérpretes, onde se apresenta uma tênue linha narrativa em torno da ideia de repetição, inicialmente como reiteração hipnotizante, eventualmente nauseante e, gradativamente, como retomada, transformação e síntese. Como afirmado anteriormente, trabalhar com esses procedimentos cumpriu a função de criar uma coerência subjetiva do trabalho na minha perspectiva de compositor.

De forma mais geral, o uso de materiais preexistentes no meu trabalho composicional vai ao encontro de conclusões obtidas em estudos transversais da atividade de composição musical, os quais apontam os empréstimos criativos como fator recorrente e, portanto, como parte constituinte do campo: “a criatividade de um compositor envolve não apenas a criação de sons e estruturas originais mas estende-se a encontrar maneiras sutis de incorporar textos/sons preexistentes – seus próprios assim como aqueles de outros – a novos textos/sons”⁵ (DONIN, 2012, p. 23).

O processo também foi moldado pelos participantes do projeto e pelo conjunto de fontes sonoras utilizado. Como a composição foi desenvolvida especificamente para/com os participantes voluntários do projeto de extensão Oficina Música-Teatro, o perfil desses participantes, suas experiências e capacidades foram decisivas para a configuração das partituras que seriam confiadas a cada um deles. O grupo incluía três músicos com formação acadêmica na tradição escrita, dois estudantes de teatro com experiência em música popular e um diretor teatral. Esses perfis, associados à ideia de envolver os intérpretes no manejo de fontes sonoras diversas, levou à seleção de um instrumentarium peculiar, incluindo piano, escaleta, clarineta, piano elétrico, violão, vozes (ao vivo e gravada) e diversos instrumentos de percussão.

Dentre os instrumentos de percussão que estavam disponíveis para todo o processo de preparação e, posteriormente, apresentação destacavam-se alguns instrumentos artesanais reconhecíveis como característicos da cultura regional (Tocantins),⁶ especialmente três tambores: fuxico, tamboril e caxambu. Pela sua construção rústica e referência cultural que seria bem clara para o público local, rapidamente nos demos

4 Os termos impulso composicional e intenção expressiva são utilizados de acordo com sua definição por Reynolds (2002).

5 “[...] a composer’s creativity not only involves creating original sounds and structures but also extends to finding subtle ways to incorporate pre-existing texts/sounds – their own as well as those of others – into new ones”.

6 Denominações utilizadas pelo percussionista e artesão Márcio Bello dos Santos, responsável pela construção dos instrumentos utilizados pela Oficina Música-Teatro.

conta que sua simples presença no palco, ainda mais junto a instrumentos oriundos de outras tradições, seria um dado visual marcante.

Remetendo à prática tradicional de afinar esses tambores artesanais junto a fogueiras, foi integrado ao espetáculo uma espécie de cerimônia do fogo, com sonoridades corporais, percussivas e vocais. Essa abertura, intitulada *afinação* e realizada em espaço externo adjacente ao teatro com os intérpretes posicionados num círculo em torno dos instrumentos e da fogueira, pode ser lida tanto pelo viés da referência às tradições musicais específicas da região, quanto por um viés mais amplo, igualmente condizente com o que se pretendia expressar, da associação, presente em diversas culturas, de círculos e fogueiras a rituais. A justaposição de sonoridades e visualidades que remetem a ambientes e modos diversos de produzir e experimentar a música (ritual versus sala de concerto) proporciona referências culturais fragmentadas, contribuindo para a dimensionalidade⁷ da experiência estética que o espetáculo visa proporcionar.

Organização do material sonoro e gestualidade

O segundo eixo examina os critérios de organização do material sonoro e sua integração aos elementos gestuais da performance.

A exposição de ações usualmente consideradas como subproduto da atividade artística é um forte componente da teatralidade de *Este Breve e Belo Sonho Torto*. O público presencia quando os intérpretes se deslocam e manipulam materiais como estantes, partituras e instrumentos. A diferenciação com relação ao papel “teatral” usualmente desempenhado pelo músico no palco da sala de concerto (cf. Bosseur e Bosseur, 1990, p. 149) é complementada pelo fato dos intérpretes alternarem a execução de diferentes fontes sonoras.

A corporalidade passa a ser um dos elementos do jogo audiovisual que se busca estabelecer: os intérpretes são apresentados como corpos rítmicos. A roteirização de olhares (momento musical 2, este breve e belo sonho torto) pontua a relação do intérprete com o espaço de performance, as fontes sonoras e os demais intérpretes. As visualidades corporais conexas à própria execução musical são enfatizadas com ações como alternância rápida entre instrumentos (momentos musicais 3 e 4) ou mímica (momento musical 12). Ao executar roteiros de ações (1.1, 13.1 e 14.1), os intérpretes ora atendem a exigências técnicas bastante específicas do espetáculo (posicionamento correto de instrumentos e objetos), ora improvisam a partir dos tipos de ações já apresentados, mediante uma exigência mais composicional que

⁷ Outro termo de Reynolds, ou seja, a capacidade da obra de provocar no espectador mais de um modo de atenção ou escuta (2002, p. 9).



prática.⁸ Tomadas como materiais, essas ações passam a ser reiteradas e recombinadas com outros elementos, tendo em vista a composição e densidade da textura audiovisual da performance.

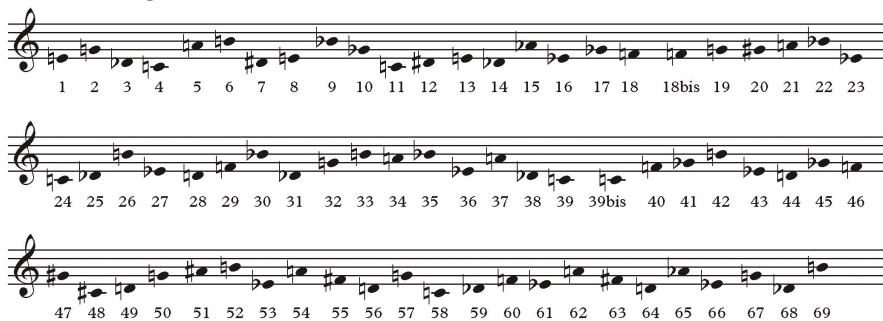
A escrita rítmica como um todo é concebida a partir da ideia de estabelecer, sustentar e opor distintas qualidades de ação corporal ou vocal: gestos pontuais e descontínuos (momentos musicais 2, 3 e 4); alternância de gestos vocais de fluxo rítmico livre e pulsos constantes com agrupamentos assimétricos (momentos musicais 7, 10 e 11); oposição de gestos pontuais e sustentados (momento musical 12); execução enérgica com pulsos constantes em agrupamentos assimétricos (momentos musicais 16 e 18); alternância entre fala acelerada, gestos vocais e instrumentais sustentados ou pontuais e repentinos (momento musical 19).

Este critério rítmico é um dos modos de relacionar e integrar os aspectos sonoros e gestuais, tanto de uma perspectiva mais estritamente musical, quanto de sua extrapolação para os demais elementos da performance e do espetáculo. Há aí uma via de mão dupla. Por um lado, a iluminação se inscreve neste critério rítmico, principalmente nas cenas VIII, IX e X, em que o acendimento dos refletores é organizado em termos de sua duração, tornando-se independente de sua função prática de iluminar os eventos do palco. Por outro lado, os aspectos visuais da execução vocal e instrumental dos intérpretes são levados em conta para a elaboração e tratamento de materiais sonoros.

A relação entre gestualidade e organização dos materiais sonoros também se evidencia no processo de escolha de alturas. Uma sequência de classes de alturas foi tomada como referência para a organização de todo o material melódico e harmônico do espetáculo, sendo reiterada e modificada de acordo com necessidades práticas e expressivas identificadas ao longo do percurso composicional.

Especificamente, a sequência de notas do gesto de erupção em *este breve e belo sonho torto* (figura 1, acima) foi tratada como um banco de classes de alturas (figura 6, abaixo), reiteradas ciclicamente em diversos registros e combinações verticais ou horizontais.

Figura 6. Banco de classes de alturas para material melódico e harmônico.



Espectáculo: *Este Breve e Belo Sonho Torto*. Partitura/roteiro disponível em <<https://goo.gl/HwjDKy>> e registro audiovisual disponível em <<https://youtu.be/7Ts4ogWxKU0>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

Além da reiteração cíclica, outros procedimentos de aproveitamento desse banco alturas foram construídos à medida que se identificavam novas necessidades práticas e expressivas ao longo do processo composicional. Assim, as sequências de acordes consonantes de três ou quatro sons, elaboradas inicialmente para as partes de violão do intérprete Rubão Ayres (momentos musicais 4, 6, 8 e 10), foram derivadas do mesmo banco de classes de alturas, selecionando sequencialmente as notas que se adequassem a esse tipo de estrutura harmônica e descartando as demais. As linhas melódicas, elaboradas inicialmente para as partes vocais da intérprete Helda Soares (momentos musicais 6, 9 e 20), resultam de um procedimento semelhante de seleção e descarte, buscando privilegiar graus conjuntos e as relações de consonância com os acordes (momento musical 6).

Em outros momentos, contornos melódicos construídos a partir do banco de alturas são alvo de modificações intervalares na direção do diatonismo. Esse tratamento é particularmente saliente no momento musical 13, cujo material harmônico foi elaborado sem referência ao banco de alturas, de modo a reforçar ainda mais o caráter tonal que se pretendia dar a esse episódio. Em suma, o banco de alturas funciona tanto como gerador de materiais como de problemas composicionais, na medida em que apresenta resistências ao tratamento das alturas em função da expressividade que delas se busca extrair (CHAVES, 2010, p. 89), critério que acaba por prevalecer nas decisões composicionais aqui descritas.

Submetido a inflexões de intensidade, entonação e ritmo, o material fonético extraído dos poemas serviu de base para a elaboração de gestos vocais. Uma das principais características do material vocal de *Este Breve e Belo Sonho Torto* é a dessemantização dos textos.⁹ Como mencionado anteriormente, os procedimentos para atingir esse fim retomam meu trabalho em asas condenadas a inventar ressurreição, também com texto e voz gravada de Paulo Aires Marinho. Naquela peça, eu havia lançado mão de um tipo de edição do material sonoro gravado que eu denominara decupagem silábica, por meio do qual criava materiais musicais com sons de voz falada, reordenando fonemas, articulações e entonações.

Para *Este Breve e Belo Sonho Torto*, esse procedimento foi retomado e estendido às vocalizações a serem realizadas ao vivo pelos intérpretes e pelo público. As primeiras experimentações com essa possibilidade, realizadas nos laboratórios da Oficina Música-Teatro a partir da leitura das sílabas impressas uniformemente como resultado da simples digitação em *software* de edição de texto, davam conta da possibilidade de construção de elocuições verbais sem significado linguístico (em caso de solos) ou burburinhos vocais (em caso de improvisações coletivas) também uniformes, mas passíveis de caracterização a partir de um tipo de sonoridade fonética predo-

⁹ A relação entre as vocalizações fonéticas e as declamações dos poemas no que se refere ao desenvolvimento formal da peça é abordada no terceiro eixo da discussão, abaixo.

minante. Outras variações podiam ser obtidas com indicações adicionais, relativas à velocidade e intensidade da leitura. Esse tipo de notação, foi utilizada para voz falada nos momentos musicais 10 (compassos finais), 11 (também nos compassos finais), 12 (articulação das sílabas sem emissão de sons) e 19. Também foi utilizada para transcrição das difusões construídas pela decupagem silábica das declamações de Paulo Aires Marinho (momentos musicais 1 e 17).

Com o objetivo de explorar uma maior gama de diferenciação dos gestos vocais na escala de sílaba a sílaba, decidi utilizar adicionalmente a notação com recortes de impressões gráficas. Trabalhei com revistas e jornais disponíveis, recortando sílabas ou letras até ter o material suficiente para reescrever a decupagem silábica de cada poema (quadros 1 e 2, às páginas 6-8) com os recortes. As diferenças de tamanho, espessura e formato, associadas às variações no distanciamento entre as sílabas nas colagens, foram usadas para sugerir nuances vocais não parametrizadas. Ou seja, buscava-se estimular a imaginação dos intérpretes no sentido de construir vocalizações mais distanciadas da fala cotidiana que aquelas obtidas com a notação de simples digitação das sílabas. A notação foi usada no verso do programa de concerto, como partitura para o público em suas inserções como coro de vozes faladas, e nos momentos musicais 7, 9, 10, 11 e 18.

Sem basear-se no discurso ou no diálogo, esses recursos permitiram integrar uma exploração musical da voz falada ao espectro sonoro da peça. Pretende-se que, nesse contexto, mesmo a eventual apresentação semântica dos textos, por meio de declamações ao vivo (*Coisa toda coisa*) e gravada (*Perto do fogo*), ganhe novas camadas de escuta. Essas camadas se adicionam à decodificação linguística e à interpretação das imagens poéticas uma vez que o espectador se encontre sensibilizado para as qualidades sonoras do conteúdo fonético, articulatório e das entonações e para a teatralidade dos próprios gestos vocais.

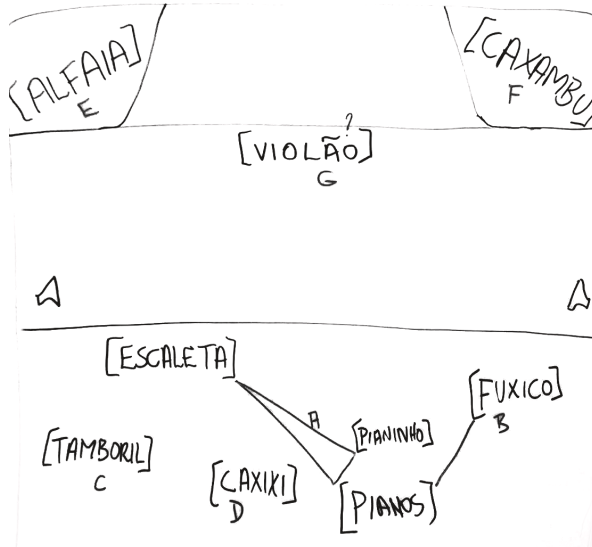
Encenação, forma e estrutura

O terceiro eixo indaga sobre diversas indicações da partitura, relativas à situação de performance e seu desenrolar no tempo: disposição espacial e movimentação de intérpretes, fontes sonoras e iluminação; roteiro para encadeamento de elementos improvisatórios; roteiro para sequenciamento ou sobreposição de materiais musicais. A partir desses aspectos, articulam-se encenação (colocação da performance musical em cena), estrutura (divisibilidade em partes) e forma (conteúdo e continuidade) musical.

Como afirmado anteriormente, a exploração do espaço de performance e integração dessa exploração aos meios expressivos da peça foi um dos motivos para retomada de *este breve e belo sonho torto* (a peça para pianista e difusão sonora) no princípio do processo que resultou na criação do espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto*, impli-

cando em uma relevante interação entre constituição da teatralidade e composição musical. Inicialmente, a preocupação com disposições espaciais estava associada à roteirização de ações para intérpretes e a modificações na localização das fontes sonoras. Ao longo do processo, esse aspecto adquiriu também uma função mais abrangente, passando a constituir o principal fator de articulação das partes do espetáculo, como uma moldura espacial e temporal.

Figura 5. Primeira versão do mapa de palco, prevendo as características do interior do Teatro SESC Palmas



Nos primeiros esboços elaborados para o posicionamento dos intérpretes e das fontes sonoras no espaço de performance, buscava-se conciliar a inserção de mais cinco intérpretes com os posicionamentos e deslocamentos já previstos para a pianista. Além disso, tendo conhecimento das características do Teatro SESC Palmas, local onde se daria a estreia da obra, foi prevista a utilização de pequenas galerias atrás da plateia. A primeira versão do mapa de palco do espetáculo, apresentado na figura 5, serviu de base para laboratórios realizados em sala de ensaio. Com isso, foi possível experimentar as possibilidades auditivas da distribuição espacial das fontes sonoras e construir gradativamente as ações e movimentações dos intérpretes em conformidade com as condições que se antecipavam para a performance.

Com a inserção da cerimônia do fogo e a decisão de que a peça preexistente para pianista seria resguardada para a conclusão do espetáculo, um plano bastante geral já estava delimitado (quadro 3). A quebra entre a parte inicial, uma espécie de prólogo apresentado na parte externa do teatro e o restante do roteiro, realizado no interior do teatro, com a maior parte dos intérpretes no palco, já estava bem definida. Além disso, com o círculo em torno da fogueira, a primeira parte propunha também uma relação de escuta, visualização

e proximidade entre intérpretes e plateia bem diferente da que seria experimentada no interior do teatro. Restava amadurecer a maneira de inserção do restante do material que, a essa altura, vinha se avolumando: a cada semana, eu levava para os encontros da Oficina Música-Teatro as partituras que foram denominadas momentos musicais.

Quadro 3. Plano geral para o espetáculo durante os laboratórios (março, abril e maio de 2015)

Local	parte externa do teatro	interior do teatro	
Material	cerimônia do fogo (6 intérpretes)	momentos musicais e roteiros de ações (6 intérpretes)	<i>este breve e belo sonho torto</i> (pianista)

Nos ensaios, os momentos musicais foram sendo estudados e testados em diversas sequências e simultaneidades. Conforme se verifica nas anotações deste período de experimentação, buscavam-se alternativas para continuidade do discurso por meio da diferenciação de momentos em termos de densidade audiovisual, ou em termos de caráter expressivo, remetendo aos diversos poemas que acabaram não sendo incorporados à peça, notadamente o Poema Metálico. Entretanto, essas propostas ainda não eram definitivas.¹²

Uma constatação teria papel definitivo na resolução dessa problemática: a de que a quebra na configuração espacial e, de fato, em toda a situação de performance entre a cerimônia do fogo e o que viria a seguir, no interior do teatro, efetuava significativa articulação estrutural. Assim, foi formulado o plano utilizado na estreia, organizado em três partes, delimitadas principalmente pelo tratamento da espacialidade e da relação proposta entre intérpretes e plateia. Os recursos de iluminação, a organização dos espaços e das ações facultados ou solicitados ao público proporcionam a diferenciação necessária para concretizar a articulação estrutural do espetáculo por esta via (quadro 4).

Quadro 4. Plano final de articulação estrutural do espetáculo

Local	parte externa do teatro	interior do teatro	
Configuração	círculo	palco e galerias	palco (frontalidade)
Iluminação	fogueira	intérpretes iluminados platéia no escuro	palco iluminado platéia iluminada em determinados momentos
Material	<i>afinação</i> (6 intérpretes)	<i>coisa toda coisa</i> (6 intérpretes)	<i>este breve e belo sonho torto</i> (pianista e público)
Público	circula livremente em torno dos intérpretes	sentado nas cadeiras, excluído do espaço de performance pela iluminação	ainda sentado nas cadeiras, mas incluído no espaço de performance pela iluminação e pelo roteiro de vocalizações

Assim, o plano estrutural rascunhado no início do processo composicional em movimentos que deveriam ser construídos a partir da leitura de poemas, gradativamente se transforma em e é substituído por um percurso de espacialidades ou, mais precisamente, de situações de performance. O esquema de iluminação segundo o qual a plateia fica no escuro é admitido como convenção logo que se adentra o espaço teatral (coisa toda coisa), mas transformado em dispositivo de regência na parte final do espetáculo (este breve e belo sonho torto), meio pelo qual o público é inserido, ainda que momentaneamente, no espaço de performance.

Além da espacialidade, a relação encenação/estrutura-forma passa pela organização dos materiais em roteiros para sua apresentação sequencial ou simultânea. Inicialmente, os materiais sonoros foram organizados em momentos musicais independentes. Os roteiros que configuram sua apresentação como espetáculo foram elaborados nos laboratórios práticos com os intérpretes, atendendo à concepção expressiva de cada seção, conforme percebida em seu desenrolar temporal.

O material musical elaborado para afinação, a cerimônia do fogo inserida como prólogo do espetáculo, consistia em sequências rítmicas passíveis de realização com diversas sonoridades corporais e percussivas. Uma vez estabelecida a notação e exercitada individualmente a sua execução com palmas e instrumentos de percussão portáteis disponíveis durante o processo de ensaios (pandeiro, triângulo, caxixi, bloco sonoro, clavas), foram realizados diversos laboratórios de improvisação guiada a partir desses materiais, visando experienciar suas possibilidades de textura e gesto formal. Nesse caso, e devido à intenção expressiva de aspecto ritualístico, essas práticas levaram à decisão de elaborar uma partitura contendo apenas as próprias sequências rítmicas e indicações verbais para delimitar o roteiro e duração da improvisação.

Com quatro fases, o roteiro da improvisação assume a feição de um arco, emoldurado pela inserção gradativa das fontes sonoras e a saída dos intérpretes deste primeiro espaço de performance. O resultado sonoro é de uma diversidade de acentuações sobre o pulso constante e variações de timbres e texturas decorrentes de flutuações na quantidade e combinações de fontes sonoras. A indicação de que pode haver trocas de estantes entre os intérpretes durante as três primeiras fases, inserida discretamente na notação, assume papel importante na encenação da performance, na medida em que oportuniza um novo plano de interação entre os intérpretes, novas combinações entre materiais rítmicos e fontes sonoras e, enfim, favorece a sustentação temporal do jogo. A repentina saída dos intérpretes em direção ao interior do teatro, quarta fase do roteiro, interrompe o ritual de afinação (musical e interpessoal) e sugere a continuidade cênica entre essa seção inicial e o restante do espetáculo.

Note-se que em toda esta primeira seção, e também nos momentos iniciais de coisa toda coisa, evita-se a apresentação de sons com alturas definidas, uma vez que o momento musical 1 consiste em uma difusão sonora construída com sons de voz falada. Por sua vez, os momentos musicais 2, 3 e 4, que introduzem pela primeira vez

sons de altura definida, são ritmicamente fragmentados, evitando uma continuidade melódica ou harmônica. Por conta da descontinuidade rítmica e alternância com sons de altura indefinida, mesmo as tríades consonantes do momento musical 4 são coerentes com o conteúdo expressivo de indefinição e desconexão, ao mesmo tempo em que pretendem alimentar expectativas. À medida que os momentos musicais ganham maior continuidade rítmica e densidade harmônica, continua a ser utilizado o recurso de eventuais inserções de blocos harmônicos (verticais ou horizontais) consonantes e trechos de maior continuidade e expressividade melódica. Em meio a uma textura predominantemente dissonante e descontínua, essas inserções visam remeter o espectador a sonoridades e modos de escuta mais familiares, porém de maneira fragmentada.

A organização formal dos momentos musicais na partitura/roteiro coisa toda coisa, como um todo, resulta da confluência de uma série de considerações inter-relacionadas e complementares. Primeiramente, o aspecto prático de traçar o percurso de cada intérprete, considerando sua disponibilidade para cada solo, duo ou roteiro de ações. Em segundo lugar, a ideia geral de uma curva ascendente na densidade de eventos sonoros e visuais. Em terceiro lugar, as inserções de vocalizações, distribuídas em três momentos distintos: como difusão sonora pré-gravada, no momento musical 1; ao vivo, pela cantora e demais intérpretes, ao longo dos momentos musicais 6-12; tanto em difusão como ao vivo, ao longo dos momentos 17-20. Nos dois primeiros momentos de inserção de vocalizações, os elementos fonéticos aparecem recombinados, de tal modo que os textos são dessemantizados. No terceiro momento, esse tipo de material vocal é misturado à declamação do poema Coisa Toda Coisa. Em quarto lugar, a tendência gradativa de sincronia métrica dos materiais sonoros apresentados pelos diferentes intérpretes: partindo de uma sobreposição mais livre de solos e duos (momentos musicais 5-13); passando por uma textura ritmicamente mista, com simultaneidade de diversas fontes sonoras, sendo que parte dos elementos possuem pulso comum (momentos musicais 16-19); culminando com um sexteto propriamente dito (momento musical 20). Note-se que esse percurso específico é brevemente interrompido pelos momentos musicais 14 e 15, dois duos apresentados sem sobreposição de qualquer outro material sonoro.

Do ponto de vista cênico, o início de coisa toda coisa com a entrada no palco da intérprete Aline Martins, seguida da interrupção do que parecia ser sua preparação para uma peça solo ao piano, se interliga à terceira parte do espetáculo, este breve e belo sonho torto. Apenas após toda a sequência de momentos musicais, a imagem inicial é retomada e concretizada na apresentação da peça solo. A imagem é um vínculo narrativo a partir do qual toda a seção coisa toda coisa é apresentada ao espectador como uma digressão, remetendo ao tempo psicológico da construção da composição e da performance musical.

A participação do público como coro de vozes faladas, por sua vez, é inserida no momento final do planejamento estrutural da peça, delimitado em termos de organização da espacialidade e da relação entre público e intérpretes. A inserção dos espectadores no espaço de performance é efetivada por meio do recurso da iluminação. O mesmo recurso desempenha uma função de regência, indicando para o público, as entradas e durações de suas intervenções, as quais são distribuídas na partitura para coincidir com os momentos em que a intérprete muda o foco de seu olhar ou se desloca. Expressivamente, o burburinho dessas intervenções se alinha aos desvios na concentração da intérprete, enfatizando e exaurindo a oposição entre a performance emoldurada pelo silêncio e a exploração impulsionada pela escuta. Além disso, rememora a seção anterior do espetáculo e recapitula o percurso do texto dessemantizado ao texto como correlato poético do jogo audiovisual, relação evidenciada quando a última inserção do coro de vozes faladas é seguida da difusão da declamação do poema *Perto do fogo* (logo antes da letra D).

Considerações finais

Ao trabalhar na fronteira musicalidade-teatralidade, o compositor se depara com uma demanda dupla e busca contemplar tanto o desejo de coerência e coesão composicional, quanto a possibilidade de construção de sentido. O planejamento de um roteiro, a escolha de sons, ações e imagens, os procedimentos de elaboração desses materiais, a determinação de durações das partes, enfim, as diversas etapas e aspectos das decisões composicionais reagem a essas duas exigências, ora de maneira equilibrada, ora com tendência mais acentuada para uma ou outra.

Os aspectos tratados em cada um dos três eixos da discussão apresentada acima articulam decisões criativas inerentes ao processo de composição musical e à constituição da teatralidade. 1- Os materiais preexistentes estão associados ao ímpeto composicional e à intenção expressiva, fornecendo nexos de coerência subjetiva e substrato para elaboração de regras de derivação e organização de materiais; estão associados também à construção de nexos de sentido para a representação, pela relação entre imagens poéticas, qualidades e encadeamentos de ações. 2- A integração de elementos gestuais e sonoros é pautada, de um lado, pelos recortes no tempo, com a construção de percursos rítmicos e a escolha de alturas pelo critério da expressividade; de outro lado, pela ressignificação dos músicos como atores, apresentados como corpos rítmicos que atuam em um jogo de ações ligadas direta e indiretamente à execução musical. 3- Indicações sobre disposição espacial e movimentação e os roteiros que prescrevem a sincronia dos elementos do espetáculo evidenciam o tratamento paralelo de preocupações teatralizantes e composicionais em larga escala: percurso de espaços cênicos como estrutura (divisibilidade em partes); encenação como forma (conteúdo e continuidade das partes).

Deste retorno reflexivo sobre minha própria prática composicional, há três características relevantes que pretendo reivindicar para a continuidade das minhas explorações práticas da relação entre composição musical e teatralidade. A primeira consiste em assumir materiais preexistentes como base para geração de nexos (de escrita e/ou de significado) e, portanto, de coerência subjetiva do processo criativo. A segunda é a constituição de um percurso de disposições espaciais e dos agentes da performance como moldura do discurso audiovisual. A terceira é a exploração das funções que o programa de concerto exerce junto ao público, visando problematizar e produzir alternativas na relação entre intérpretes e ouvintes-espectadores e nos seus papéis no decorrer da performance.

Referências

- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. Teatro musical e músicas de acção. In: *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 143-160.
- CHAVES, Celso Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2010, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PUCRS, 2012.
- _____. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda (Ed.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95.
- DONIN, Nicolas. Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilisation. In: COLLINS, Dave. *The act of musical composition: studies in the creative process*. Surrey: Ashgate, 2012. p. 1-26.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRANÇA, Thiago Ramos de. *Aperitivos*, n. 20. Palmas: edição artesanal do autor, 2010.
- MARINHO, Paulo Aires. *Perto do fogo: trilogia do amor, da terra e da esperança*. Goiânia: Kelps, 2009.
- REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle ed. Chicago: Intellect, 2012.
- REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2002.

O processo de transcrição para soprano e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos, realizada pelo próprio compositor.

The transcription process for soprano and guitar of Villa-Lobos's Aria (Cantilena) from Bachianas Brasileiras n. 5 performed by the composer himself

Thiago de Campos Kreutz*

Resumo: O artigo aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. A transcrição foi realizada pelo próprio compositor a pedido da cantora e violonista Olga Prager Coelho. Foram abordadas as motivações relacionadas à encomenda, bem como processos técnicos utilizados na transcrição. Para tal, realizou-se um levantamento bibliográfico, bem como uma análise comparativa entre a versão original e a transcrição. Dentre as modificações mais substanciais entre as duas versões pôde-se verificar a supressão de material melódico/contrapontístico, alteração de registro, alteração na estrutura formal da obra e redistribuição do material melódico.

Palavras-Chave: Transcrição para Violão. Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras n. 5.

Abstract: This article focuses upon a soprano and guitar transcription of the Aria from Bachianas Brasileiras number five by Heitor Villa-Lobos which was originally composed for soprano and cello octet. The transcription was requested of the composer himself by the singer / guitarist Olga Prager Coelho. We looked at the transcription in relation to the requests made in the commission and the techniques of musical composition utilized to satisfy the request. Our method in the development of the paper included a Bibliographical survey well as an analysis of both versions of the piece. The paper elucidates a number of substantial, changes to the original score uncovered in our analysis. Among those being; changes in the formal structure of the piece, suppression of melodic and counterpoint factors, register changes as well as redistribution of melodic elements.

Keywords: Guitar transcription. Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras n. 5.

Introdução

A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) possui espaço privilegiado dentro do repertório do violão, de maneira que consiste em um marco importante da literatura do instrumento. É frequentemente executada em salas de concerto, gravada, além de estar presente em currículos de universidades e de conservatórios ao redor do mundo. Devido à sua relevância histórica e artística esta obra também recebe com frequência a atenção de pesquisadores. Entre os trabalhos produzidos no Brasil, destacamos as teses e dissertações de Salinas (1993), Meirinhos (1997) e Prada (2001), além dos livros de Santos (1975), Pereira (1984) e Amorim (2009),

* Universidade Federal de Santa Maria /Fundart/CAL. E-mail: thiagokreutz@yahoo.com.br

dedicados exclusivamente à produção para violão do compositor. Estes tratam do repertório através de diferentes abordagens como aspectos históricos e biográficos, processos composicionais, semiótica, exploração de recursos técnicos, expressivos e idiomáticos do instrumento, problemas acerca de edições e interpretação, etc. Observamos que em grande parte deste material é dada maior ênfase às cinco composições mais célebres para violão: Suíte Popular Brasileira (1908-1912), Choros n. 1 (1920), 12 Estudos (1924-1929), 5 Prelúdios (1940) e Concerto para violão e pequena orquestra (1956).¹

Além destas obras onde o violão figura como instrumento solista, destacamos um pequeno, porém significativo, conjunto de obras escritas por Villa-Lobos para formações camerísticas que incluem o violão: Sexteto Místico (1917) para flauta, oboé, saxofone contralto, harpa, celesta e violão; Distribuição de Flores (1932) para flauta e violão. O compositor também adaptou algumas obras para canto e violão: Modinha (1926), Ária das Bachianas Brasileiras n° 5 (1938), Canção do Poeta do séc. XVIII (1953), Canção de Amor (1958), Veleiro (1958) e Melodia Sentimental (1958).

Ressaltamos a importância da transcrição realizada pelo próprio compositor da Ária das Bachianas Brasileiras n° 5, uma vez que se trata de uma das obras mais conhecidas de Heitor Villa-Lobos. Outro aspecto relevante da transcrição consiste no fato de o compositor ter trabalhado com dois meios instrumentais dos quais possuía grande domínio e forte identificação pessoal: o violoncelo, ainda que em conjunto, e o violão. O objetivo deste artigo consiste em evidenciar os recursos técnicos que o compositor utilizou para realizar esta transcrição, bem como investigar os aspectos que o motivaram para este trabalho.

A relação do compositor com os instrumentos

Pereira (1984, p. 103) aponta que foi através do violão e do violoncelo que Villa-Lobos teve seus primeiros contatos práticos com a música. Curiosamente, destinou aos dois instrumentos o início de suas séries mais reconhecidas, o primeiro dos Choros² para violão solo e a primeira das Bachianas Brasileiras para orquestra de violoncelos. Segundo Taborda (2011), Heitor Villa-Lobos foi um dos maiores conhecedores do violão em sua época no Brasil. Também contribuiu com inovações e achados técnico-instrumentais e foi o responsável pelo surgimento do repertório de concerto

1 Destacamos ainda a Introdução aos Choros (1929) para violão e orquestra como obra de relevância do compositor. Esta ainda recebe escassas atenções seja no campo da execução em concertos ou da pesquisa e análise musical.

2 Ainda na série dos choros posteriormente compôs uma Introdução aos Choros para violão e orquestra, além de um Choros Bis para Violino e Violoncelo. No caso de uma apresentação integral essas obras deveriam figurar no concerto.

para o instrumento no país. Sobre a contribuição do compositor para o violoncelo Pilger explica,

Villa-Lobos, com sua arte, contribuiu sobremaneira para o repertório do violoncelo e conseguiu captar a atenção de importantes violoncelistas do mundo, como John Barbiroli (1899-1970), Pablo Casals (1876-1973) e Aldo Parisot (n. 1921). Apesar de não haver mais nenhum registro de Villa-Lobos como violoncelista após 1932, pelo menos se apresentando em público, sabe-se que essa experiência o acompanhou por toda a vida. Mas, se por um lado ele deixou de se apresentar ao violoncelo, sua obra continuou sendo influenciada pelo violoncelista que foi, sendo possível perceber um interesse maior em compor para o instrumento nos últimos anos de sua vida. (PILGER, 2012, p. 1498-1499)

Na verdade a relação de Villa-Lobos com estes dois instrumentos reflete diferentes fases, bem como influências distintas da vida musical do compositor. Embora tenha tido uma vivência muito particular e boa reputação como violonista, foi através do violoncelo que buscou, num primeiro momento, se afirmar como músico sério³ e atuar profissionalmente. Segundo Amorim

Villa-Lobos, a partir de 1913/14, principiava uma trajetória em busca de reconhecimento e notoriedade como compositor “sério”, abalizado, capaz de audácias e grandes proezas. A música nacional, que privilegiaria mais tarde o uso do violão, tornar-se-ia naquele momento uma ferramenta secundária para seus propósitos... (AMORIM, 2009, p. 62)

O contato de Villa-Lobos com o violoncelo iniciou desde a infância, tendo tido suas primeiras lições⁴ com seu pai, Raul Villa-Lobos (1862-1899) que era professor e funcionário da Biblioteca Nacional, além de músico amador e grande entusiasta dos círculos musicais. Já a relação com o violão provavelmente iniciou-se pelos 12 ou 13 anos de idade, logo após o falecimento do pai. Villa-Lobos estudava violão escondido, já que não tinha o aval da mãe, uma vez que na época este era um instrumento associado à boemia e a uma vida desregrada. Além disso, Noêmia Villa-Lobos pretendia que o filho seguisse uma carreira tradicional não ligada ao ambiente musical. Através do violão, Heitor Villa-Lobos acabou penetrando nos círculos da música popular urbana carioca e convivendo com músicos referenciais, ligados ao samba e ao choro do seu tempo, por exemplo, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e João Pernambuco (ZANON, 2009, p. 20). Provavelmente foi para o violão que dedicou

3 O conceito do violoncelo, em virtude do violão, como instrumento sério refletiu o pensamento do meiomusical de sua época, mas não necessariamente uma convicção do compositor, tendo em vista o legado que deixou escrito para o violão.

4 Além do violoncelo Heitor Villa-Lobos também teria aprendido lições de clarinete.

suas primeiras composições, hoje desaparecidas. As peças da Suíte Popular Brasileira (1908-1923), ainda que possivelmente tenham sido revisadas posteriormente, refletem a prática do Villa-Lobos como violonista, num momento em que o violão se consolidava como um instrumento solista no choro e desenvolvia uma linguagem tipicamente brasileira. Em 1907, após um período de viagens pelo interior do Brasil, há registro de que o compositor esteve matriculado por um breve período nas classes de violoncelo e harmonia do Instituto Nacional de Música. Segundo Amorim (2009, p. 86) “Villa-Lobos era uma figura *crossover* [...]: frequentava, com o seu violão, os ambientes dos chorões, com a mesma naturalidade que tocava Cello na sociedade sinfônica do Club Francisco Manuel”.

O ponto de inflexão, quando passou a adotar o violoncelo como instrumento principal, veio após seu primeiro casamento, com a pianista Lucília Guimarães (1886-1966) em 1913. Nesta época passou a buscar uma reputação de músico sério e compositor de música de concerto. Certamente na época a identificação como violoncelista em muito ajudava a construir essa imagem, algo que dificilmente poderia almejar tendo o violão como instrumento principal, já que esse era muito relacionado à boemia. Tocou violoncelo em espaços como a Confeitaria Colombo e no restaurante Assírio do Teatro Municipal. (AMORIM, 2009, p. 63-65). O relato do primeiro encontro de Villa-Lobos com Lucília Guimarães pode ser utilizado como exemplo desta dicotomia que ocorria em relação aos instrumentos.

A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e, para nós, foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou desejo de ouvir a pianista, e toquei, a seguir, alguns números de Chopin, cuja execução me pareceu ter impressionado bem na técnica, e na interpretação. Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros. Subitamente, vencendo como que uma depressão, declarou que seu verdadeiro instrumento era o violoncelo... (GUIMARÃES, 1972, p. 224 apud AMORIM, 2009 p. 63)

Posteriormente retomou a escrita de obras para o violão como, por exemplos, os 12 Estudos dedicados a Andrés Segóvia (1893-1987), que são considerados um marco na exploração de recursos técnico-idiomáticos do violão. Segundo Meirinhos:

Acreditamos serem estes estudos de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros. (MEIRINHOS, 1997, p. 17)

A formação de Heitor Villa-Lobos seja num instrumento ou em outro foi realizada de maneira muito particular e espaço para experimentação. Entre os relatos de sua forma de tocar não são raras as críticas desfavoráveis. Por outro lado, alguns autores exaltavam suas habilidades como intérprete. França (1998, p. 8) citado por Pilger (2008, p. 1485) faz uma referência aos atributos de Villa-Lobos no violoncelo e violão, em comparação a outros instrumentos nos quais o compositor se aventurava.

Bastava ele pôr as mãos no piano para acender a atenção auditiva. Com que graça tocou, certa vez, de brincadeira, em aula do Curso de Formação de Professores, alguns compassos da Valsa nº 7, em sol sustenido menor, de Chopin. Não teve, entretanto, formação pianística regular; nem pretendia, mesmo, ser pianista. Dominava outros instrumentos: o violoncelo, o violão, a clarineta – e quanto – aos dois primeiros, foi, sem dúvida, um virtuose (FRANÇA, 1998, p. 8 apud PILGER, 2008, p. 1485)

Ainda assim o convívio e a influência desses dois instrumentos se mostra muito presente na produção do compositor, de forma que deixou um legado de composições de suma importância para os dois instrumentos.

A obra e a encomenda

A série das nove Bachianas Brasileiras foi escrita entre 1930 e 1945. Consiste em obras para formações diversas que conciliam elementos da música brasileira com formas e elementos da música barroca, em especial a de Bach. Estas obras caracterizam a fase nacionalista do compositor. Segundo Zanon

Ele invocou os desenhos melódicos bachianos de sua memória infantil, o estilo conversacional do contraponto, a motricidade e sua afinidade interna com elementos da música popular urbana brasileira. Ou seja, isolou um número limitado de aspectos convenientes para confeccionar uma resposta profundamente individual ao classicismo europeu. (ZANON, 2006, p. 64)

Diferentemente de outras obras desta série, a Bachianas Brasileiras nº 5 teve seus dois movimentos compostos em épocas diferentes: *Ária* (Cantilena) em 1938 e *Dança* (Martelo) em 1945. A instrumentação utilizada consiste em uma soprano e um octeto de violoncelos. A *Ária* consiste num dos movimentos mais conhecidos de toda a série. Segundo Dudeque (2008), esta *Ária* faz referências claras a respeito da linguagem musical de Bach, bem como a elementos da música brasileira na época do compositor. Entre as principais referências às práticas composicionais de Bach o autor cita o emprego de textura contrapontística; construção, desenvolvimento e desdobramento melódico através de pequenos motivos e incisos recorrentes (economia de materiais); seqüências melódicas e harmônicas; ciclo de quintas. A respeito das

referências à música popular brasileira o autor cita o caráter de modinha e seresta, procedimentos harmônicos,⁵ além do acompanhamento com acordes repetidos, sincopas e arpejos com fragmentos escalares que são típicos do acompanhamento do violão. Na transcrição estes elementos, que fazem alusão ao violão popular da época, ficam ainda mais evidentes.

A transcrição para canto com acompanhamento de violão foi realizada em 1947⁶ por encomenda da cantora e violonista Olga Prager Coelho (1909-2008), uma das mais reconhecidas intérpretes brasileiras da época (ZANON, 2008). Segundo Amorim (2009, p. 34), esta intérprete teve uma sólida formação musical e tocava com fluência tanto o piano como o violão. Destacou-se ao se apresentar cantando e se acompanhado ao violão, com o qual desenvolveu um repertório de alto nível, gravou inúmeros discos e percorreu o mundo. Olga fora casada por vinte anos o violonista espanhol Andrés Segóvia que junto com Villa-Lobos e Mindinha (segunda esposa do compositor) possuíam um vínculo de amizade. Segundo um relato da própria Olga (COELHO, 1988 apud AMORIM, 2009) a transcrição foi fruto de insistência e de certa dose de estratégia da intérprete. Num primeiro momento Villa-Lobos teria negado a transcrição, pois alegava que passar oito violoncelos para um violão resultaria numa peça de muito difícil execução e que ele já não gostava do arranjo para piano. A intérprete então pediu para Segóvia realizar a transcrição e o violonista também negou, pois não queria contrariar a opinião do compositor. Não satisfeita, a intérprete criou uma estratégia para convencer Villa-Lobos. Após um jantar na casa do compositor cantaria a Ária ao piano e então solicitaria que ele realizasse a transcrição. Ainda, prevendo uma possível desculpa de Villa-Lobos, de que seu violão estaria com cordas muito velhas, solicitou a Mindinha que trocasse as cordas do violão antes do encontro, sem ele saber. Foi o que de fato ocorreu, mas quando Villa-Lobos viu que seu violão estava com cordas novas não teve alternativa senão realizar a transcrição. Segundo a intérprete,

Villa-Lobos sentou-se diante da partitura que é para oito violoncelos e me disse que a Bachianas n^o5 foi composta para nove violoncelos: enamorou-se do canto que fazia o 1^o Cello e resolveu então utilizar uma voz feminina e por isso a reescreveu para soprano. Aí sentou e começou ler, à primeira vista, o acompanhamento ao violão. Nós estávamos, eu e Mindinha, emocionadíssimas. Ele disse ‘pode ser que saia o acompanhamento’. Você vai escrever já, ela falou. Sai de lá às 5 da manhã com a partitura em baixo do braço. (COELHO, 1988 apud AMORIM, 2009 p. 38-39)

5 Neste caso os procedimentos harmônicos como o ciclo de quintas, são tanto uma referência aos processos bachianos como à música popular brasileira. Dessa forma o compositor alia elementos que já são comuns às duas linguagens composicionais.

6 Segundo o catálogo do museu Villa-Lobos esta transcrição ocorreu em 1947, ou seja, mesmo depois da composição do segundo movimento em 1945.

O Processo de Transcrição

Para a análise comparativa foram utilizadas duas edições publicadas pela editora AMP:⁷ AMP - 1947 para Soprano e orquestra de Violoncelos (versão original) e AMP - 1952 para Soprano e Violão (transcrição). Para fins de nomenclatura iremos utilizar os termos ‘versão original’ e ‘transcrição’ para nos referirmos a cada uma das duas respectivamente.

A Ária (Cantilena) possui como estrutura a forma A-B-A’, uma referência a Aria da Capo, tipicamente empregada no período barroco. Na primeira seção é apresentada a melodia entoada em “Ah”. Na seção B, que possui caráter próximo a um recitativo, é apresentado o texto de Ruth Valadares Corrêa.⁸ A seção A’ consiste numa retomada da primeira seção de forma abreviada e com o canto em *bocca chiusa*. Nesta retomada não são apresentados os dois primeiros compassos de introdução e a melodia transcorre até o que seria o compasso de número 13 da primeira seção (momento onde ocorre uma cadência). Nóbrega (1969, p. 18), citado por Dudeque (2008, p. 143), faz uma pertinente explicação a respeito da alternância de compassos que ocorre na seção A:

Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os “rubati”, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica que freqüentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito da irregularidade métrica aparente, a Ária das Bachianas Brasileiras n.5 nos soa tão fluente. (NÓBREGA, 1969, p. 18 apud DUDEQUE, 2008, p. 143)

Quanto à estrutura formal existe uma significativa diferença entre as duas versões. Enquanto no original a seção A apresenta 34 compassos, na transcrição esta seção apresenta apenas 20 compassos. As outras seções possuem a estrutura idêntica em ambas as versões. Para compreender o motivo que levou o compositor a suprimir estes compassos convém observar a estrutura interna da seção e os materiais utilizados. O quadro 1 compara a estrutura da seção A nas duas versões.

7 Associated Music Publishers, Inc. (BMI)

8 Ruth Valadares Corrêa (1904-1963), além de ser a autora do texto da Ária das Bachianas Brasileiras n.5 foi a soprano na estréia da obra em 1939, sob regência do compositor.

Quadro 1. Estrutura da parte A

Versão original		Transcrição	
Compasso	Descrição	Compasso	Descrição
1 e 2	Introdução (instrumental)	1 e 2	Introdução (instrumental)
3 a 19	Exposição e desenvolvimento do Material melódico (canto, dobrado pelo Cello I)	3 a 19	Exposição e desenvolvimento do Material melódico (canto)
20 e 22	Ponte para retomar ao material melódico de A (instrumental)	20	Final da seção A e preparação para B
23 a 33	Reexposição do Material melódico (instrumental)		
34	Final da seção A e preparação para B		

É importante ressaltar que a melodia que é reexposta pelo Cello I a partir do compasso 23 não compreende uma repetição literal de todo o material melódico que fora exposto até então,⁹ mas sim uma recapitulação abreviada. Desta forma, na transcrição, o compositor optou por suprimir a reexposição instrumental dos materiais que foram realizados até então. Assim, nesta seção, toda a melodia fica a cargo da soprano, já o violão realiza exclusivamente a função de acompanhamento. Entendemos que esta foi uma forma encontrada de manter a transcrição o mais idiomática possível na nova formação.

Na seção A cada uma das quatro partes de Cello realiza uma função definida. O Cello I possui função melódica, sendo tocado com arco. Na maior parte do tempo dobra a melodia da soprano, porém uma oitava abaixo. Em alguns momentos realiza contrapontos com a melodia. Esta parte também fica responsável pela realização melódica a partir do compasso 23, quando todo o material é reexposto de forma instrumental. O Cello II possui função de preenchimento harmônico, realizando contraponto e acordes sincopados e arpejados, é tocado em pizzicato. O Cello III apresenta uma linha de baixo executada em semínimas e é tocado com arco. O Cello IV apresenta outra linha no registro grave, com caráter mais ágil e tocada em sua maior parte em

⁹ Este trecho, entre os compassos 23 e 34, consiste no mesmo material que será retomado com a presença do canto na seção A'.

pizzicato. Nesta linha são executados fragmentos escalares e arpejos em figurações rítmicas como semicolcheias, sincopes e notas pontuadas.¹⁰ Em alguns momentos o Cello IV reforça o material apresentado pelo Cello III.

O processo utilizado na transcrição consiste, basicamente, na supressão dos materiais realizados pelos Cellos I e IV. A linha do Cello I não compromete a textura, uma vez que a Soprano realiza a maior parte do que é apresentado por ele.¹¹ O contraponto realizado pelo Cello IV é suprimido na transcrição. O Exemplo 1 consiste no material do Cello IV nos nove primeiros compassos da obra.

Exemplo 1. Linha do Cello IV (c. 1-9)

The musical score for Cello IV, measures 1-9, is presented in a single system. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a 'pizz' (pizzicato) instruction and a dynamic marking of 'mp'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The second measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The score continues with similar rhythmic patterns and dynamics through measure 9.

Com isso, o compositor consegue manter a melodia, estrutura harmônica e uma linha de baixo (Cello III) que pode ser executada de maneira idiomática no violão. Na introdução (Exemplo 2) estas alterações se mostram evidentes. Observa-se também que na parte do Cello II é mantida apenas a voz superior na transcrição. Ainda neste exemplo, podem-se observar diferenças na indicação de dinâmica e articulação entre as versões. A utilização de ligaduras na parte do violão pode ter sido sugestão de A. Segóvia, já que o violonista foi o responsável pela digitação da obra para a edição.

Exemplo 2. Introdução (c. 1-2)

The musical score for the introduction, measures 1-2, is presented in a four-staff system. The top staff is for Cello II, marked with 'Div.' (divisi) and 'Pizz' (pizzicato), with a dynamic marking of 'mp'. The second staff is for Cello III, marked with 'arco' (arco) and a dynamic marking of 'mf'. The third staff is for Cello IV, marked with 'pizz' and a dynamic marking of 'mp'. The bottom staff is for Violão (guitar), marked with 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The score includes performance instructions such as 'Rall.' (rallentando) and uses slurs and ties to connect notes across measures.

10 Observamos que a linha executada pelo Cello IV, seja pelo tratamento tímbrico (pizzicato) ou pelas suas características melódicas e rítmicas caracteriza uma referência às “baixarias” típicas do choro. Estas consistem em frases executadas nos baixos, geralmente no violão de sete cordas, que contrapõem e dialogam com a melodia.

11 É importante observar que em alguns compassos na transcrição fica a cargo da soprano realizar materiais que eram escritos para o Cello I na versão original (compassos 9, 11 e 19).

As notas referentes aos Cellos II e III são executadas predominantemente na mesma tessitura e sem modificações substanciais. Uma alteração de registro ocorre no quarto tempo do compasso 4 (Exemplo 3). Neste caso a nota Si é executada uma oitava abaixo na transcrição. Embora se trate de um processo relativamente simples e pontual, que confere maior peso para essa nota quando executada no violão, é interessante observar que no compasso 38 da transcrição, quando o mesmo trecho é retomado na seção A', esta mesma nota é escrita uma oitava acima, coincidindo com a versão original. Acredita-se que isso possivelmente se deva a uma incongruência de edição, uma vez que não encontramos motivos que explicariam esta pequena variação.

Exemplo 3. Alteração de registro (c. 3-4)

The image shows a musical score for three instruments: Cello II, Cello III, and Violão. The music is in 3/4 time. The Cello II part is in the upper register, marked *pp*. The Cello III part is in the lower register, marked *p*. The Violão part is in the middle register, marked *p*. A red circle highlights a note in the Cello III and Violão parts in the fourth measure of the first system, indicating a change in register.

Pode ser observado, nos compassos 5 e 7, que algumas notas do Cello II precisam ser omitidas para serem executadas no violão. Além disso, a partir deste compasso o acompanhamento, que até então vinha sendo realizado por uma linha melódica em semicolcheias, começa a ser executado através de acordes sincopados,¹² uma referência ao acompanhamento do violão em grupos de choro. Tratando-se de uma referência ao violão já na versão original. O Exemplo 4 consiste nos compassos 3 4 e 5, onde se podem observar as sincopes (círculos), bem como as notas omitidas (setas), além da ausência do crescendo na transcrição. Também pode-se observar a alteração da disposição de acorde no final compasso 5, onde na transcrição é utilizada um téttrade (D7).

¹² A utilização de sincopas típicas da música brasileira também é utilizada em outras obras para violão de Villa-Lobos como Choros n.1, Chorinho da Suíte Popular Brasileira.

Exemplo 4. Acordes e sincopes (c. 5-6)

A partir do compasso 8 o acompanhamento passa a ser realizado por acordes arpejados, o que pode ser entendido como uma referência à textura de baixo contínuo, embora figurações de arpejo semelhantes também não sejam incomuns em conjuntos de choro. Entre os compassos 8 e 11 se estabelece um diálogo entre o Canto e o Cello I. Na transcrição este aspecto é condensado na parte da Soprano. Nos compassos 9 e 10 (Exemplo 5) ocorrem algumas divergências entre as notas (circuladas) apresentadas pelo Cello II e pelo violão. Embora não alterem o sentido tonal da passagem, essas notas divergentes possivelmente se configurem como outro problema de edição. Também pode ser observada a modificação na parte da soprano.

Exemplo 5. Notas diferenciais e condensação melódica (c. 9-10)



O compasso 13 (Exemplo 6) consiste numa cadência e apresenta um dos únicos momentos em que o material do Cello IV é mantido na transcrição, porém algumas alterações foram necessárias, como a mudança de 8va na nota Ré que antecede o terceiro tempo do compasso (em virtude da tessitura do violão) e a supressão das apojeturas no terceiro e quarto tempos. A nota sol (seta) que antecede o segundo tempo é outra modificação encontrada na transcrição.

Exemplo 6. Material do Cello IV e alteração de registro (c. 13).

The image shows a musical score for Example 6, consisting of four staves: Cello II, Cello III, Cello IV, and Violão. The Cello IV staff has a circled note. The Violão staff has a red arrow pointing to a note. The score is in 4/4 time and features a cadence in the 13th measure.

Uma adaptação na disposição das notas do acorde do segundo tempo (circulada) do compasso 15 permite que as notas dos Cellos II e III sejam executadas uma oitava abaixo nos dois próximos compassos na transcrição. Através dessa mudança os arpejos podem ser realizados no violão sem a necessidade de alterações na linha do baixo e de maneira idiomática. Estas alterações podem ser observadas no Exemplo 7.

Exemplo 7. Alteração de disposição de acorde e registro (c. 15-16)

The image shows a musical score for Example 7, consisting of three staves: Cello II, Cello III, and Violão. The Cello II and Violão staves have circled notes. The score is in 4/4 time and features a change in the chord arrangement in the 15th measure.

Outra alteração é utilizada na parte do canto nos compassos 19 e 20 (Exemplo 8). Na versão original a frase da melodia é finalizada pelo Cello I, enquanto na transcrição a melodia é toda realizada pela Soprano. Essa alteração se faz necessária uma vez que

não seria possível executar esta melodia no violão, sem abrir mão dos arpejos em semicolcheia que são realizados no compasso. Sendo assim, torna-se um desafio para o cantor ter de sustentar uma frase consideravelmente mais longa. Outro elemento a ser observado consiste no acompanhamento de violão neste compasso. Algumas notas são escritas com a cabeça em 'x' (circuladas), gerando um intervalo de 8va na linha do baixo. Não é possível executar estas 8vas da maneira que estão escritas para o instrumento, porém observamos que as mesmas notas também ocorrem entre o Cellos III e IV na versão original. Possivelmente o compositor tenha optado por manter apenas o registro mais grave no violão.

Exemplo 8. Alteração melódica, supressão de 8vas, Cadência. (c. 19-20)

The image displays a musical score for Example 8, consisting of two systems of staves. The first system, titled "Ponte para reexposição instrumental", includes staves for Soprano, Cello I, Cello II, Cello III, and Cello IV. The Soprano part features a melodic line with a red arrow pointing to a change in the eighth notes. Cello I also has a red arrow pointing to a change in its eighth-note accompaniment. Dynamics markings include *p* for Cello I and *pp* for Cello II and Cello III. The second system, titled "Cadência para início de B", includes staves for Soprano and Violão. The Soprano part has a red arrow pointing to a change in its melodic line. The Violão part has four circled notes with an 'x' inside, indicating octave shifts. Dynamics markings include *pp* for Cello IV in the first system and *pp* for the Violão in the second system. The word "Tarde" is written at the end of the Violão staff in the second system.

O compasso 20 é o único momento na transcrição em que o compositor opta por realizar apenas a linha do Cello IV. Isso ocorre uma vez que este consiste no material de contraponto à melodia mais aparente no momento, além do fato de definir com clareza a harmonia. Ressaltamos que na versão original a partir do compasso 20 irá transcorrer a ponte e reexposição instrumental. Assim o compasso 20 da transcrição corresponde ao compasso 34 da versão original. O Exemplo 9 consiste

nos compassos 33 e 34 da versão original. Observa-se, novamente a utilização de ligados na realização ao violão da frase pertencente ao Cello IV.

Exemplo 9. Versão original. Cadência (c. 33-34)

The image shows a musical score for Soprano and Cello I-IV. The Soprano part is in treble clef, 4/4 time, and has a fermata over the final note. The Cello parts are in bass clef, 4/4 time. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'A tempo' and the second is marked 'rit'. A red box highlights the Cello IV part in the second measure, showing a complex rhythmic pattern with slurs. The Soprano part has a 'Tar-de' marking. The Cello parts have various dynamics and markings like 'poco' and 'ff'.

Na seção B (Piu Mosso) é apresentado o texto de Ruth Valadares Corrêa. O contraste em relação à seção A ocorre pela presença do texto, caráter recitativo, além da execução com arco de todas as partes de violoncelo. Esta seção se divide em três períodos. O primeiro transcorre entre os compassos 34 ao 42, e culmina numa cadência, o segundo (Grandioso) transcorre entre os compassos 43 a 46, já o terceiro, ocorre entre os compassos 47 ao 50, e possui caráter mais contemplativo, apresentando harmonia mais estática em relação aos outros dois.

Agora os instrumentos atuam em três planos distintos que compõem a textura. Assim como na seção anterior há um dobramento da melodia, que agora é realizado pelo Cello II e em alguns momentos pelo Cello III. A melodia consiste em uma sequência diatônica por graus conjuntos entre os compassos 35 a 40 e 42 a 46. O motivo realizado pela melodia consiste na repetição de notas numa mesma altura, auxiliando assim a compreensão do texto. Os Cellos I e III executam um plano cromático descendente em intervalos predominantemente de Terça Maior.¹³ Este motivo possui quatro notas (mínimas) e inicia no segundo tempo do compasso, sendo contraposto à melodia que permanece numa mesma altura, resultando em um movimento oblíquo. O Cello IV realiza notas longas (com reforço de 8va) no baixo que definem as harmonias e junto com a linha cromática de contraponto criam uma atmosfera dissonante. Harmonicamente essa textura se assemelha com a introdução do Estudo n. 8 para violão, no qual Salles (2011 p. 60) observa a aplicação de simetrias (processo utilizado por Villa-Lobos em diferentes planos). O pesquisador observa a utilização de intervalos de trítono, Terça Maior e Terça menor compondo uma camada que

13 Há exceções nos compassos 41, 42 onde o movimento dessa voz é ascendente e com intervalos diferentes que realizam arpejo sobre o acorde de dominante. No compasso 46 são realizados intervalos 5^aA, 5^ad e 3^aM.

se movimenta cromaticamente no estudo, de forma análoga à seção B da Aria das Bachianas Brasileiras n. 5. Salles (2011 p. 52) ainda faz uma importante observação acerca da utilização de simetrias por Villa-Lobos.

A criação de unidades harmônicas simétricas - da forma como as empregou Villa-Lobos - em estruturas melódicas, ostinati, progressões de acordes ou em frases de prolongamento muitas vezes tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que conferem unidade harmônica, um ponto de partida estável, a partir do qual são combinados alguns outros elementos dispares. Assim, uma vez definido um "sistema" estável de sons, o compositor passa a sistematicamente decompor essa estabilidade, ora acrescentando outras estruturas superpostas, ora recortando elementos que desestabilizam e estabelecem movimento, dinamismo e tensão. (SALLES, 2011, p. 52)

No Exemplo 10 pode-se observar o início da introdução do Estudo n. 8, bem como os três primeiros compassos da seção B, onde se pode observar a utilização de camadas cromáticas que podem ser entendidas como simetrias.

Exemplo 10. Simetrias na seção B em comparação ao Estudo n. 8

Nesta seção o violão executa as funções das quatro linhas de violoncelo. A melodia é dobrada, os baixos são executados, bem como a linha cromática de contraponto. Em virtude das características próprias do violão, em alguns momentos torna-se impossível a manutenção de todas as vozes da maneira exata como foram escritas para o octeto de violoncelos. A própria natureza do som produzido pelo violão pode ser considerada uma modificação, já que o instrumento não sustenta as notas da mesma forma que violoncelos executados com o arco. Entre os processos que o compositor utilizou nesta seção observamos a supressão de notas dobradas ou oitavadas, bem como alterações pontuais na linha cromática de contraponto e alterações rítmicas.

O compasso 35 (21 na transcrição) dá início à seção B. Na anacruse deste compasso ocorre a primeira alteração entre as versões. Pode-se observar que na transcrição o material da anacruse não é dobrado pelo violão, ainda que o restante da melodia o seja (pode ser observado nos Exemplos 8 e 9). Embora não tenha-se encontrado um motivo claro para esta alteração, se observou que após o compasso 42 (28 da

transcrição), novamente o violão não realiza uma anacruse semelhante que levaria ao segundo período (Grandioso), mesmo nesse segundo caso a anacruse sendo realizada apenas pelos violoncelos.

Nos compassos 35 e 36 (21 e 22 da transcrição) pode-se observar com clareza os processos utilizados nesta seção. O material cromático de contraponto é adaptado para o violão de duas formas: (1) As 3as Miores escritas no Cello I são executadas 8ª abaixo (compassos 35, 38, 41, 42, 46); O material do Cello I é suprimido, sendo executada apenas a linha do Cello III, não sendo executadas 3as (compassos 36, 37, 39, 40, 44, 45). Esta supressão ocorre sempre que a melodia não pode ser executada em cordas soltas no violão. Outra diferença consiste no baixo, a linha executada em oitavas no Cello IV é simplificada em apenas um som, geralmente o mais grave, quando a tessitura do violão permite. Além disso, no violão essas notas são atacadas mais de uma vez para evitar que o som cesse antes do final do compasso, compensando assim o decaimento da sonoridade após o ataque no instrumento. Outra alteração consiste no ritmo da melodia que é dobrada. Observa-se no segundo tempo do compasso 36 que tanto o soprano quanto o Cello II realizam tercinas, já na transcrição, o violão, por sua vez, realiza colcheias. Pequenas divergências rítmicas entre a melodia dobrada pelo violão ocorrem em praticamente todos os compassos desta seção. O Exemplo 11 consiste nos compassos 35 e 36 (21 e 22 da transcrição), onde estas alterações podem ser observadas.

Exemplo 11. Seção B. (c. 35-36)

The image shows a musical score for Soprano and Violão (Guitar) from the piece 'Cantilena'. The score is divided into two systems, each starting with the instruction 'Fim Mosso'. The Soprano part is in treble clef, and the Violão part is in treble clef. The lyrics are: 'u - ma nu - vem ró - sea len - ta e transpa - ren - te, sobre o es - pa - ço so - nha - do - ra e'. The score includes parts for Cello I, Cello II, Cello III, and Cello IV. Red boxes and circles highlight specific changes: 'Transcrito 8ª abaixo' in Cello I, 'Supressão da 8ª' in Cello IV, 'Alteração rítmica' in Violão, and 'Novo ataque' in Violão.



Salienta-se que no repertório para violão solo do compositor pode-se observar a utilização de uma textura semelhante no Estudo n.11, onde terças maiores são contrapostas a um pedal de corda solta. Para este fim o compositor utiliza o paralelismo horizontal com corda solta. Este consiste em um recurso idiomático do instrumento, onde uma mesma disposição digital da mão esquerda é utilizada em diversos pontos do braço do instrumento em oposição a uma ou mais cordas soltas. A textura obtida é de um movimento oblíquo. No Exemplo 12 pode-se observar a utilização de paralelismos (3ª e 4ª Miores em oposição às cordas soltas Si e Mi) no Estudo n. 11.

Exemplo 12. Paralelismo horizontal com corda solta no Estudo n. 11

Alterações na linha de contraponto ocorrem nos compassos 38 e 39 (24 e 25 da transcrição). No compasso 38 a nota Fá# é substituída por Ré#, já no compasso 39 é utilizada a nota inferior do intervalo de 3ª por enarmonia (Mi#-Fá). O Exemplo 13 consiste nestes dois compassos em ambas as versões. Podem-se observar estas alterações, bem como os procedimentos descritos anteriormente.

Exemplo 13. Alterações na linha de contraponto (c. 38 e 39)

A cadência que leva o segundo período (Grandioso) nos compassos 41 e 42 (27 e 28 da transcrição) é transcrita de forma quase literal, apenas com as notas pertencentes ao Cello I sendo executadas 8ªva abaixo. No último acorde a nota Sib do Cello I não é executada na transcrição, culminando num acorde de E7(9b), enquanto o original seria E7(9b)(#11). Durante o segundo período os mesmos processos são mantidos.

Exemplo 14. Acorde (c. 43)

Musical score for Example 14, showing four cellos (Celli I, II, III, IV) and a guitar (Violão). The score is in 2/4 time and features a complex chord structure. The cellos play a series of chords, with the first three cellos playing a complex chord in the upper register and the fourth cello playing a lower note. The guitar plays a complex chord in the lower register.

Exemplo 15. Alteração no desenho melódico. (c. 33)

Musical score for Example 15, showing Cello IV and Guitar (Violão). The score is in 2/4 time and features a complex melodic structure. The Cello IV part is in the bass clef and the Guitar part is in the treble clef. Both parts feature a series of chords and melodic lines, with the guitar part showing a change in melodic contour.

Pode-se observar a preferência do compositor por explorar o máximo possível o registro grave do violão, mesmo que isso acarrete em alterar o desenho melódico. O motivo no baixo do compasso 43 (29 da transcrição) (Exemplo 15) pode ser entendido, novamente, como uma referência às “baixarias” dos chorões. Ressaltamos que esta alteração no desenho melódico ocorre tanto por características da extensão do violão, como pela priorização do emprego do registro mais grave o possível, já que se trata de um momento de alto patamar de nível dinâmico, podendo assim, o violão executar a passagem com o vigor necessário.

O terceiro período também é similar em ambas às versões. A textura é mantida tal como na versão original. As únicas diferenças aqui consistem no não dobramento da melodia realizada pela Soprano (linha do Cello I) e na execução apenas do registro mais grave do Cello IV, que executa sua linha em 8vas. Todas as outras vozes são executadas no mesmo registro. O Exemplo 16 consiste nos compassos 47 e 48 (33 e 34 da transcrição) e ilustra o processo de transcrição deste trecho.

Exemplo 16. Terceiro Período da seção B (c. 47-48)

The image displays two systems of musical notation. The top system shows a vocal line in treble clef with lyrics: "chora! Tarde u-ma nuvem ró-sea len-ta e transparente, Sobre oespa-ço". Below it are three piano staves: Cello I (treble clef), Cello IV (treble clef), and Cello V (bass clef). The bottom system repeats the same vocal line and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *f*, and articulation like triplets and accents.

Uma vez que a seção A' consiste numa reexposição do material já apresentado anteriormente em A, são empregados os mesmo recursos de transcrição, sem alterações. O quadro 2 relaciona os recursos utilizados para a realização da transcrição com as seções da obra. Os números de compasso são referentes à transcrição.

Quadro 2. Processos utilizados

Processo	Seções A e A'	Seção B
Supressão de dobramento da melodia	Toda a seção	Apenas no c. 33-36
Supressão da linha de contraponto	Todo o contraponto realizado pelo Cello IV; Supressão de voz inferior do Cello II, na introdução; Supressão do contraponto realizado pelo Cello I entre c.14-19 c. 20 Supressão do material dos Cellos II e III.	c. 23-23, 25-26, 30-31. Simplificação da linha cromática de contraponto não realizando todos os intervalos
Modificação na parte do canto	c. 9, 11, 19-20 Incorporação de materiais realizados pelo Cello I na parte da soprano.	Não ocorre
Alterações de registro	c.4 Nota no baixo c.13 Nota no baixo c.15-17 realização do baixo e acordes uma oitava a baixo	c.21, 24, 25-26, 29, 32. Linha de contraponto (Cello I) executada 8 ^{va} abaixo c. 28. Acorde; c.29 Linha de baixo ; Priorização do registro grave, sempre que possível
Supressão de intervalo de 8 ^{va}	c. 19 Baixos	Baixos em toda a seção, Oitavas entre notas do contraponto em toda a seção
Mudanças rítmicas	Não ocorrem	Não realização no violão do ritmo exato do dobramento melódico, toda a seção. Ataque extra nas notas longas dos baixos para manutenção do som
Alteração na estrutura formal	Supressão dos compassos 20 a 33 da versão original	Não ocorre
Dinâmica e Articulação	Alterações pontuais, ligaduras na parte do violão.	Alterações pontuais, ligaduras na parte do violão.
Alteração de notas	c. 9-10 possíveis erros de edição c. 15 alteração da disposição do acorde	c. 24-25 alteração das primeiras notas da linha de contraponto; c. 28 supressão de notas do acorde

Considerações Finais

Através desta análise comparativa pudemos observar a relação de Heitor Villa-Lobos e o violão através de uma dupla ótica: a de compositor e a de transcritor. Ainda que tenha trabalhado com uma obra de sua autoria, procurou, na transcrição, manter-se fiel às características e estruturas da versão original. Por outro lado, não mediu esforços para adequá-la ao novo meio instrumental de forma prática e funcional, certamente levando em consideração que uma mesma intérprete iria executar a parte do violão e do canto.

Este viés prático pode ser entendido tanto pela gênese da transcrição que foi realizada quase que instantaneamente, como relata Olga Pragner Coelho, como pelo excepcional conhecimento que o compositor tinha do violão, seja pelas suas composições e inovações ou pela vivência dentro do ambiente da música popular urbana. Processos idiomáticos do violão, como paralelismos, cordas soltas e padrões de arpejo, típicos de suas demais obras para o instrumento, foram também empregados na transcrição.

Dentre as modificações mais substanciais entre as duas versões pôde-se verificar a supressão de material melódico/contrapontístico, alteração de registro, alteração na estrutura formal da obra, redistribuição da melodia entre os instrumentos e supressão de 8vas. Também foram observadas alterações pontuais que podem derivar de erros de edição.

O compositor soube explorar de maneira primorosa as possibilidades e diferenças idiomáticas dos dois meios instrumentais. Momentos onde os violoncelos fazem alusão ao violão foram prontamente aproveitados na parte do instrumento. O resultado final consiste em duas versões distintas, porém muito bem concebidas e idiomáticas, da obra em questão.

Referências

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

_____. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos. *Revista Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 1, n. 2, out. 2008.

MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas em Impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. 1997. 365 f. Dissertação (Mestrado)–Escola de comunicação e artes da USP, São Paulo, 1997.

MUSEU VILLA-LOBOS (Rio de Janeiro, RJ). *Villa-Lobos, Sua obra: catálogo*. Rio de Janeiro, 2009. 362 p.

- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Editora Musimed, 1984.
- PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos e o Violoncelo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 1478-1491.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Unicamp, 2009.
- SALINAS, Krishna. *Os 12 estudos de Villa-lobos: Revisão dos manuscritos autógrafos e análise comparativa de três interpretações integrais*. Dissertação (Mestrado)–Escola de música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa Lobos, 1985.
- SOARES, Teresinha. *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A sensibilidade americana e a aventura intelectual*. 2001. Dissertação (Mestrado)–Escola de comunicação e artes da USP, São Paulo, 2001.
- TARBORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VILA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.5*. Nova Iorque: AMP, 1947. 1 partitura.
- _____. *Bachianas Brasileiras n. 5*. Partitura. Nova Iorque: AMP, 1952. 1 partitura.
- _____. *Douze Études pour Guitarre*. Partitura. Paris: Max Eschig, 1953. 1 partitura.
- ZANON, Fabio. Death of Brazilian Singer and Guitarist Olga Prager Coelho. *The Iberian and Latin American Music Society*, São Paulo, 9 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.ilams.org.uk/death-of-brazilian-singer-and-guitarist-olga-prager-coelho.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- _____. *Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009.

A melancolia e o neoplatonismo em *Lachrimae* de John Dowland*

Melancholy and neoplatonism in Lachrimae by John Dowland

Juliana Lima Vasques**

Mônica Isabel Lucas***

Resumo: Durante o séc. XVI a melancolia assolou a Europa, sendo abordada através de um discurso multifacetado que englobava a medicina e a filosofia neoplatônica. O compositor inglês John Dowland é um dos principais representantes da melancolia elisabetana, tendo utilizado diversos artifícios retóricos para retratá-la em suas obras. Uma de suas peças mais representativas deste temperamento são as *Seven Tears* ou *Lachrimae*. O objetivo deste artigo é demonstrar a conexão musical entre as pavanas de *Lachrimae* em que a primeira, *Antiquae*, origina o material que será desenvolvido ou variado nas próximas pavanas de acordo com os afetos propostos pelos títulos de cada uma delas. Também é possível encontrar conexões com o neoplatonismo ficiniano, permitindo observar que as sete pavanas formam um ciclo.

Palavras-chave: Melancolia e Neoplatonismo. Seven Tears de John Dowland. Artista Melancólico. Música Elisabetana. *Lachrimae*.

Abstract: During the 16th Century melancholy wastes Europe, being approached through multifaceted discourse which embodies the medicine and neoplatonic philosophy. The English composer John Dowland is one of the main leaders on the Elizabethan melancholy and used several rhetoric artifices to represent it in his works. One of his most representative melancholic pieces is *Seven Tears* or *Lachrimae*. The purpose of this article is to demonstrate the musical connection between the *Lachrimae's* pavanen in which the first, *Antiquae*, originates the material that will be developed or varied in the next pavanen according to the affect proposed by the titles of each one. Furthermore, it is also possible to find connections with ficino's neoplatonism, allowing to observe that the seven pavanen form a cycle.

Keywords: Melancholy and Neoplatonism. Seven Tears by John Dowland. Melancholic Artist. Elizabethan Music. *Lachrimae*.

Melancolia e neoplatonismo

A melancolia foi extensamente discutida na Inglaterra durante os séc. XVI e XVII, pelo fato do homem melancólico ser compreendido como um ser excepcional, criativo e capaz de atingir o estado contemplativo. Além disso, existiam diversos tipos de melancolia: amorosa ou erótica, religiosa, verdadeira ou depressiva, etc. Sendo assim, este assunto era encontrado em voga através de duas perceptivas: a fisiológica, explicada pela medicina; a filosófica, explicada através do viés neoplatônico.

Em relação ao viés fisiológico, Hipócrates sistematizou a teoria dos humores, compondo o *corpus hippocraticum* (c. 450-430 a.C.), um conjunto de cerca de sessenta livros sobre o assunto. Essa teoria relacionava as características físicas com o comportamento mental humano, bem como, com a constituição do caráter.

* Essa pesquisa recebe apoio FAPESP.

** Universidade de São Paulo. E-mail: vasques.ju@gmail.com

*** Universidade de São Paulo. E-mail: monicalucas@usp.br



Acreditava-se que o corpo humano era formado por quatro tipos de fluidos: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. O ideal para que a pessoa fosse saudável e bem-humorada era que esses humores se mantivessem em equilíbrio, ou seja, todos teriam que ter a mesma quantidade.

Porém, poderia haver um desequilíbrio ocasionado por diversos fatores, desde natural (no nascimento) quanto através de hábitos cotidianos. Sendo assim, quando um dos humores permanecia em preponderância em relação aos outros, geravam-se os temperamentos: o sangue gerava o sanguíneo, a fleuma, o fleumático, a bile amarela concebia o colérico e a bile negra produzia o melancólico.¹ Portanto, segundo essa teoria, a melancolia seria uma doença causada pelo desequilíbrio entre os humores com a preponderância da bile negra.²

Posteriormente, outro grande filósofo a discutir sobre esse assunto e que vai influenciar enormemente o pensamento ficiniano na renascença foi Aristóteles. Em seu Problema XXX-I, este autor relaciona, pela primeira vez, homens excepcionais com o temperamento melancólico,³ possibilitando uma imagem da melancolia que não necessariamente seria patológica.⁴ Além disso, Aristóteles relacionou os humores com o ambiente externo e atribuiu qualidades para cada um deles, sendo que a bile negra teria duas: quente e fria.⁵

Através dessas duas qualidades, o humor bile negra se torna instável, gerando os mais diversos sintomas no corpo humano. Se a bile for fria, ela causará torpores, apoplexia, terrores e atimias e se for quente, acesso de loucura e erupção de úlceras. Também, Aristóteles faz uma alusão ao vinho ao tratar da bile negra como uma modeladora de caráter, pois, assim como as variedades de efeitos que essa bebida causa nas pessoas depende da quantidade ingerida, o mesmo acontece com este humor: dependendo de sua quantidade produzida, a pessoa terá seu caráter modificado. Com isso, Aristóteles descreve o melancólico como bipolar e inconstante devido à própria inconstância da bile negra.

Outras características que o autor discorre sobre a bile negra são: o fato de este humor produzir vapores quentes (pois em sua mistura há vento) que atingem o cérebro retirando o homem de si, criando um estado de êxtase; os resíduos que a bile negra produz que corroem o corpo formando úlceras e dores insuportáveis; o melancólico ter veias

1 Melancolia significa literalmente bile negra: mélaina (negra) e cholé (bile) (CHAUÍ-BERLINCK, 2008, p. 36).

2 Os temperamentos gerados pelas qualidades desses humores eram considerados doenças e, portanto, deveriam ser curadas para que o corpo retornasse ao equilíbrio. Porém, eles também eram fatores determinantes da constituição humana.

3 Excepcionais no que diz respeito ao que ultrapassa o limite (extraordinário).

4 A autoria exata do Problema XXX-I é desconhecida, acredita-se que talvez tenha sido um dos discípulos de Aristóteles, porém, o problema apresenta uma clara linha de pensamento aristotélica.

5 Importante salientar que a bile não é exatamente negra, porém essa ligação foi feita pela associação da bile com a escuridão, loucura e depressão (RADDEN, 2002, p. 56).

saltadas devido ao ar existente na mistura do humor. Sobre isso, Pigeaud comenta que, pelo fato de ser acometido de dores insuportáveis, o melancólico é imputado a buscar prazer, pois há uma urgência de encontrar a paz em seu corpo (1998, p. 41).

Dessa maneira, Aristóteles vai conceber que para haver a excepcionalidade (ser de exceção), ou seja, o lado bom do temperamento melancólico, é preciso cuidar da “saúde” da bile negra, este humor não pode ser produzido em grande quantidade nem em pequena e não ser nem muito quente e nem muito frio. Porém, esta linha entre excepcionalidade e doença do humor é muito tênue e qualquer fator poderia retirar o homem de seu estado de exceção e leva-lo à patologia, em casos mais graves, à loucura excessiva. Portanto, desde aqui, a melancolia é um paradoxo. Paul (2014, p. 175) afirma, em relação ao melancólico, que “sua mesma amargura é fonte dos melhores saberes. Por esta razão, a melancolia é imediatamente associada à filosofia, arte e poesia, atividades que se vinculam ao nascimento da teoria do gênio criador capaz de olhar o mundo e compreender o mais alto dos saberes”.

Mais tarde, o médico Galeno (c. 129-217) retoma essas ideias da teoria dos humores e estabelece um tratado de medicina ortodoxo. Galeno irá prosseguir com a ideia de que os humores têm qualidades (frio, seco, quente e úmido), porém também acrescentará muitos outros fatores externos a esses humores como as estações do ano, as horas dos dias, a idade e os quatro elementos (ar, fogo, terra e água).

Outro diferencial dos escritos de Galeno é o fato de ele estabelecer que mais de um humor poderia estar em preponderância, gerando várias combinações entre eles, o que ocasionaria mais mudanças de afeto e caráter. Com isso ele oferece uma maior complexidade para a construção do caráter humano.

Em relação à melancolia, o autor a entende apenas como doença em qualquer nível de excesso, não aderindo à ideia de Aristóteles de homens excepcionais. Também, relaciona a bile negra com a escuridão devido à cor do vapor produzido por este humor que causa o superaquecimento e a cor dos melancólicos, que, segundo ele, eram magros e tinham aspectos negros (RADDEN, 2002, p. 63).

Porém, é só no séc. XV que Marsílio Ficino (1433-1499) retoma essa conexão aristotélica entre homens excepcionais e melancolia. Ficino era médico, padre, filósofo platônico, teólogo, alquimista e astrólogo, autor de *Theologia Platonica* (1482) e *De Vita Libre Tres* (1489) e fundador da Academia Platônica.

De acordo com a doutrina platônica e neoplatônica, Ficino concebe o cosmo como um organismo completamente unificado e se baseia no fato de que tudo é emanção de Deus (ou Uno: unidade): Deus gera o mundo intelectual, que emana a alma, que reveste o mundo corpóreo e dá vida a este.⁶

Portanto, o principal ponto dessa filosofia está na alma, pois esta dá vida ao homem e é a ponte entre o mundo intelectual e corpóreo, dessa maneira, o homem é visto

6 O platonismo foi sistematizado por Plotino no séc. III d.C.

como centro do universo. Para Ficino, o objetivo de vida do ser humano é libertar a sua alma e uni-la com seu criador (já que esta fica aprisionada no corpo e susceptível às dores terrenas) através de três caminhos: vida moral, arte ou beleza e filosofia ou contemplação (caminho mais perfeito).

Para atingir este instante de contemplação e conseguir a união da alma com Deus, era necessário que o homem sáísse de si mesmo, entrasse em êxtase e atingisse um momento de total silêncio interior.⁷ A música para Ficino, por exemplo, era um fator que ajudaria a colocar a alma em direção a Deus, ela conseguiria aplinar esse caminho para a contemplação, facilitando para que o homem atingisse seu objetivo.

O autor concebia a contemplação como uma experiência individual e direta em que a alma se retira do corpo e de todas as coisas externas, indo em direção a ela mesma, descobrindo, assim, a sua divindade, o mundo inteligível, as ideias transcendentas e Deus em sua essência. Ele tratou essa experiência contemplativa como a única fonte de uma vida verdadeiramente moral. Sendo assim, a contemplação era o objetivo de todo ser humano, tendo a finalidade de obter o verdadeiro conhecimento e a perfeição moral (KRISTELLER, 1990, p. 95).⁸

Desse modo, a melancolia com ligações aristotélicas é discutida como um dos caminhos que facilita o homem atingir seu estado de contemplação. Esse assunto é retratado largamente no seu *De Vita Libre Tres* que é um trabalho sobre filosofia e saúde, associando-as com a vida intelectual, e traz de volta muitos dos temas galênicos, aristotélicos, fazendo alusão também a Hipócrates, Avicena e Platão.

Dessa maneira, a melancolia para Ficino é concebida como um dom, pois, apenas os homens melancólicos eram, então, capazes de atingir a contemplação de maneira perfeita (atingiam o êxtase através dos vapores da bile).

Com tudo isso em consideração, a melancolia para Ficino poderia desenvolver o furor criativo de Platão, sendo capaz de converter os homens em grandes filósofos, artistas e poetas, pois esse temperamento era capaz de deixar a alma propensa à inspiração e contemplação divina.⁹

Em suma, os escritos de Ficino concatenavam a pluralidade do pensamento renascentista: reunião do pensamento platônico com o aristotélico, bem como o uso das veias herméticas, alquímicas e astrológicas. Assim, a renascença acaba aceitando as conclusões de Ficino de que somente o temperamento melancólico era capaz do furor criativo e no séc. XVI, a onda do comportamento melancólico assolou a Europa

7 Importante salientar que essa união se dá através de um instante momentâneo, proporcionando um alívio à alma, expurgando todo o mal do corpo.

8 O que Ficino considerava pecado era o homem deixar sua alma sucumbir no mundo material.

9 Em seu *De Vita Libre Tres*, Ficino explica o porquê nem todos os melancólicos são seres excepcionais e isto é devido à mistura correta da bile: só os excepcionais não são levados ao extremo do humor, pois conseguem o equilíbrio correto.

(WITTKOWER, 2007, p. 103). As qualidades desse temperamento foram associadas com a sensibilidade, a solidão, a excentricidade e o mau humor, como podemos perceber na descrição de Bright acerca do humor melancólico:

Frio e seco; de cor preta e escura; de substância inclinada à dureza e à frieza; de memória razoavelmente boa; firme em opinião; duvidoso na deliberação; suspeito, doloroso em estudo e circunspeto; dado aos sonhos medonhos e terríveis; de afeto triste e cheio de medo; ganancioso e ciumento; [...] dessas duas disposições de cérebro e coração nasce a solidão, o luto, o choro, o suspiro, o soluço, a lamentação, a expressão de falecimento e enforcamento, corado e acanhado, de ritmo lento, silencioso, negligente, recusa a luz e a frequência do homem, deleita-se mais na solidão e na obscuridade (BRIGHT, 1586 apud WITTKOWER, 2007, p. 105, tradução nossa).

Nesse contexto, na Inglaterra, os assuntos neoplatônicos, alquímicos e ocultistas foram vastamente discutidos. Em parte, isso pode ser devido ao fato da Rainha Elizabeth ser adepta do ocultismo, tendo como seu conselheiro John Dee (um mágico famoso em sua época). Soma-se a isso a Igreja Anglicana não responder a ordem papal do *Index Librorum Prohibitorum*, portanto, os livros proibidos poderiam circular livremente no país.

Durante esse período na Inglaterra, dava-se muito valor à astrologia, pois ela era a encarregada de controlar e guiar o destino do homem segundo as estrelas, e à alquimia, que era a responsável por assuntos como a transmutação de metal em ouro (ROWSE, 1971, p. 259).

Entre os tratadistas ingleses sobre melancolia, encontramos William Perkins (1558-1602), Timothy Bright (1551-1615) e Robert Burton (1577-1640) e entre os poetas que tratavam sobre assuntos ligados a este temperamento, temos John Donne (1572-1631), William Shakespeare (1564-1616) e Nicholas Breton (1545-1626), por exemplo.

Dos tratadistas ingleses supracitados, Perkins e Bright vão retratar apenas sobre melancolia do tipo religioso, enquanto que Burton escreve seu famoso tratado *The Anatomy of Melancholy* (1621) que aborda as causas, curas, hábitos e outros tipos da melancolia. Nesse tratado, Burton retoma muitos dos autores anteriores como Ficino, Aristóteles, Bright etc. Nesse tratado, Burton faz um pequeno resumo sobre os quatro humores:

Sangue é um humor quente, delicioso, temperado e vermelho, preparado nas veias, e feito das partes mais temperadas do quilo do fígado, cujo ofício é alimentar o corpo todo, dá a ele força e cor, sendo dispersado pelas veias através de toda parte dele; Fleuma é um humor frio e úmido, gerado da parte mais fria do quilo no fígado. Seu ofício é alimentar e umidificar os membros do corpo em que, como a língua, são movidos, daqueles que não são muito secos; Cólera é um humor quente e seco, amargo, gerado das

partes mais quentes do quilo, e unido à vesícula: ele ajuda o calor natural e o senso, e serve para expelir excrementos; Melancolia é um humor frio e seco, grosso, preto e azedo. Gerado da mais feculenta parte da alimentação, e expurgado do baço, é uma barreira aos outros dois fluidos quentes (sangue e cólera), preservando-os no sangue, e alimentando os ossos. Esses quatro humores tem alguma analogia com os quatro elementos, e as quatro idades do homem. (BURTON, 2009, p. 130, tradução nossa).

John Dowland e Lachrimae ou Seven Tears

O músico inglês que utilizou o emblema do artista melancólico nesse país foi John Dowland (1563-1626). Este compositor se considerava um melancólico, utilizou o moto ‘sempre Dowland, sempre triste’ e podemos encontrar em muitas de suas canções temas ligados à melancolia como solidão, escuridão como lugar acolhedor, tristeza, soluços, lágrimas (símbolo muito utilizado por Dowland), recusa à luz, etc. Além disso, Dowland foi um compositor muito popular em sua época, tendo suas peças reimpressas várias vezes (seu primeiro livro de canções teve cinco edições) e arrançadas por muitos compositores.

Dentre suas peças mais representativas da melancolia encontram-se as *Seven Tears* ou *Lachrimae* (1604). Trata-se de uma peça instrumental dividida em sete pavanas, composta para cinco violas e um alaúde, em contraponto engenhosamente elaborado, modo eólio, tendo todos os seus títulos em latim (língua do catolicismo e dos eruditos). Cada um desses títulos tem um afeto representativo único e sobre o termo ‘afeto’, tomaremos por base a definição de Ambiel, que faz um paralelo com a definição de Joachim Burmeister (1606):

Cabe mencionar que a palavra *affectio* foi traduzida para o português como afeto devido ao uso corrente. Entretanto, não seria a melhor tradução. A palavra latina *affectio* pode ser traduzida por “1. efeito, impressão, influência; 2. estado, maneira de ser, disposição (moral ou física) 3. sentimento, paixão, inclinação, gosto, afeição, ternura...” Fazendo um paralelo com a própria definição de Burmeister, dentre as palavras apresentadas, as que mais se aproximam do conceito observado são: estado, disposição ou sentimento. Na própria definição de Burmeister está implícito um movimento d’alma. A partir do estudo e compreensão das próprias figuras do teórico, entende-se afeto de uma maneira mais ampla, podendo dirigir-se tanto a um sentimento, como a uma qualidade pura, ou mesmo, à representação de uma imagem. (AMBIEL, 2010, p. 8).

Portanto, o afeto aqui, será entendido como algo mais amplo, ligado à alma e suas afeições. Também, norteará o encaminhamento e a construção de cada uma das pavanas que têm, pelos seus títulos, um afeto representativo único.

Essa peça foi dedicada à Rainha Anne, esposa do Rei James, e como Dowland cita em sua dedicatória, as lágrimas de cada uma dessas pavanais podem ter diversos significados, como solução, tristeza ou alegria e até um estado de alma:

[...] E, embora o título tenha prometido lágrimas, convidada inadequada nesses alegres tempos, sem dúvida, agradáveis são as lágrimas que a música chora, nem sempre são lágrimas derramadas na dor, mas às vezes são de alegria e contentamento. Conceda, então, (digna deusa), vossa proteção graciosa a esses banhos de harmonia, caso vós as desaproveis, elas serão metamorfoseadas em lágrimas verdadeiras. (DOWLAND, 1604, p. 3, tradução nossa).

Lachrimae não fez sucesso na época, tendo apenas uma edição. Holman descreve vários motivos para o fracasso das *Lachrimae*: esse tipo de música teve pouca influência entre os compositores ingleses, que estavam começando a buscar outros rumos em 1604; Dowland colocou a Rainha Anne em uma posição impossível (ela não poderia ser vista sendo persuadida por um empregado de seu irmão); o emblema que Dowland coloca na peça ‘Aquele a quem a fortuna não abençoou, ou se enfurece ou chora’ poderia ser visto como uma crítica a seu empregador¹⁰ (HOLMAN, 1999, p. 12).

Em relação aos novos rumos buscados pelos compositores, vale lembrar que no início do séc. XVII, o contraponto já vinha sofrendo críticas e o baixo-contínuo surgia como uma técnica moderna de escrita. Já em relação à rainha Anne, Dowland era músico na corte do rei da Dinamarca, Christian IV, que era irmão da rainha.

Em termos musicais, ao estudar estas sete pavanais, torna-se nítido que juntas formam um ciclo, uma vez que a primeira anuncia todo o material que será utilizado, desenvolvido ou modificado nas posteriores e a última resume os elementos anteriormente apresentados. O que permeia e une as sete peças é o tetracorde frígio (ver figura 1), um motivo formado por quatro notas descendentes em modo frígio, que também serve como representação simbólica das lágrimas. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, representa as lágrimas caindo (HOLMAN, 1999, p. 40).

10 *Aut Furit, Aut lachrimat, quem non Fortuna beaut.*

Figura 1. Tetracordes (frígio e segundo tetracorde) do início de *Antiquae*, a primeira pavana.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is in 4/4 time. The Cantus part features two tetracords: the 'tetracorde frígio' (D4, E4, F4, G4) and the 'segundo tetracorde' (D4, E4, F#4, G4). The Altus, Quintus, and Bassus parts feature an 'Exclamatio' (D4, E4, F4, G4). The Tenor part has a similar melodic line. The Quintus and Bassus parts have a lower range with a similar melodic line.

Esse tetracorde frígio é o material gerador das *Seven Tears* e é formado de tom-tom-semitom (Lá, Sol, Fá, Mi), também conhecido como tetracorde diatônico, e está inserido no nono modo (ou modo eólio). Outro tetracorde muito recorrente em todas as pavanas é o Dó, Si, Lá, Sol#, o qual nos referiremos como 'segundo tetracorde'. Este não é igual ao primeiro, mas potencializa o poder afetivo daquele por sua maior ocorrência de semitons.

Também sobre a representação do lamento, Thomas Morley (1557-1602) em seu *A Plaine and Easie Introduction to Praticall Music* (1597) afirma que:

Quando expressares uma paixão lamentosa, então, deves usar movimentos procedentes por meio tom, terças menores e sextas menores que, por natureza são doces, especialmente sendo utilizadas na afinação correta e na melodia natural com discernimento e julgamento (MORLEY, 1597 apud WELLS, 1985, p. 521).

A primeira pavana de *Seven Tears*, *Antiquae*, é um arranjo da canção *Flow my Tears* do segundo livro de canções de Dowland (antes dessa canção, Dowland publicou uma peça para alaúde intitulada *Lachrimae*). Esta canção traz muitos dos temas melancólicos mencionados:

Correi minhas lágrimas, caí de suas nascentes; exiladas para sempre, deixai-me lamentar; onde o pássaro preto da noite canta suas tristes infâmias; ali deixai-me viver sozinho;
Luzes caí em vão, não brilhei mais; nenhuma noite é escura o suficiente para aqueles que, em desespero, deploram sua sorte perdida; a luz não revela nada além de pena;

Nunca deixei minhas dores serem aliviadas; desde que compaixão se foi; lágrimas, e suspiros, e gemidos privaram meus dias cansados de todas as alegrias. Do mais alto pináculo do contentamento minha fortuna foi arremessada; e medo, e mágoa, e dor são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi.

Escutai, oh! Sombras que morais na escuridão. Aprendei a desprezar a luz. Feliz, feliz aqueles que no inferno não sentem o desprezo do mundo (DOWLAND, 1600, tradução nossa).

Analisando o assunto retratado por Dowland nesse poema, encontramos no primeiro parágrafo o aspecto da solidão. Mais adiante, no segundo parágrafo, já temos a recusa à luz com a escuridão tratada como lugar acolhedor dos sofredores. No terceiro e quarto parágrafo estão presentes as afecções das lágrimas, dor, mágoa serem retratadas que são comuns aos melancólicos. No último parágrafo aparece novamente o simbolismo da recusa à luz em que o próprio inferno se torna mais confortável do que o mundo terreno. Todos esses elementos podem ser encontrados como aspectos relacionados à melancolia, como na citação de Bright já demonstrada.

Desse modo, é possível perceber que *Seven Tears*, embora seja uma peça puramente instrumental, também está relacionada a esta temática. Também é possível relacionar essas sete pavanais com o neoplatonismo ficiniano através do ciclo da alma: a alma em estado imaculado desejando as coisas mundanas (*Antiquae*); a queda da alma ao mundo material (*Antiquae Novae*); seus desgostos (*Gementes*); dores (*Tristes*); e apostasia (*Coactae*); reconhecimento de sua Origem (*Amantis*); por último, a Redenção Divina (*Veræ*) (PINTO, 1997 apud HOLMAN, 1999, p. 49).¹¹

Para a posterior análise será utilizada as figuras retórico-musicais como parâmetro, pois isto é condizente com o humanismo do período, nomeando os recursos para a representação de afetos.

Para retratar o desejo pelas coisas terrenas e a queda da alma ao mundo material (*Antiquae e Antiquae Novae*), os recursos musicais mais utilizados são o tetracorde frígio e o segundo tetracorde. Vale ressaltar que esses dois tetracordes têm implicado a figura da *Pathopeia* e da *Catabasis*.¹² Em *Antiquae*, esses dois tetracordes estão unidos pelo intervalo de sexta menor que ainda é repetido pelo *Tenor* e *Quintus*

11 Lágrimas Antigas (*Antiquae*), Lágrimas Antigas Renovadas (*Antiquae Novae*), Lágrimas Suspirantes (*Gementes*), Lágrimas Tristes (*Tristes*), Lágrimas Impostas ou Misturadas (*Coactae*), Lágrimas Amantes (*Amantis*), Lágrimas Verdadeiras (*Veræ*).

12 A *Catabasis* de Kircher (1650 apud BARTEL, 1997, p. 215) serve para expressar a intenção de um afeto através de passagens melódicas descendentes. Em relação à *Pathopeia*, segundo Bartel (1997, p. 359), ela é uma passagem musical que procura despertar um afeto apaixonado através de cromatismos, também, é uma representação viva de um afeto intenso ou veemente, tal como angústia, melancolia e tristeza. Burmeister (1606 apud BARTEL, 1997, p. 361) explica que a *Pathopeia* ocorre quando semitons são adicionados ao *modus* de uma composição de uma maneira extraordinária.

(ver figura 1), que como já citado, representa o lamento. Com isto, nessa passagem se faz presente a figura *Exclamatio*.¹³

Essas exclamações podem ser encontradas nas outras pavanas, como no início de *Coactae* no *Cantus* e no *Quintus* (ver figura 2), no final da primeira seção de *Amantis* no *Cantus*, *Tenor*, *Quintus* e *Bassus* (ver figura 3) e na terceira seção de *Veræ* no *Cantus*, *Tenor* e *Bassus* (ver figura 4), por exemplo.

Figura 2. Figura *Exclamatio* na voz do *Cantus*, *Quintus* e *Bassus* no início de *Coactae*.

The musical score for *Coactae* is presented in five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 4/4. The Cantus staff shows a melodic line with a bracketed section labeled 'Exclamatio' starting on the second measure. The Quintus staff also has a bracketed section labeled 'Exclamatio' in the second measure. The Bassus staff has a bracketed section labeled 'Exclamatio' at the end of the first measure. The Altus and Tenor parts provide harmonic support with various note values and rests.

Figura 3. Figura *Exclamatio* em *Amantis*

The musical score for *Amantis* is presented in five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 4/4. The Cantus staff has a bracketed section labeled 'Exclamatio' in the second measure. The Altus staff has a bracketed section labeled 'Exclamatio' in the second measure. The Tenor staff has a bracketed section labeled 'Exclamatio' in the second measure. The Quintus staff has two bracketed sections labeled 'Exclamatio' in the second and fourth measures. The Bassus staff has a bracketed section labeled 'Exclamatio' in the second measure. The score begins with a measure number '6' at the start of the Cantus staff.

13 Segundo Walther (1732 apud BARTEL, 1997, p. 268), significa uma exclamação agitada e pode ser realizada na música através de um salto de sexta menor, por exemplo.

Figura 4. Figura *Exclamatio* em *Veræ*.

The musical score for Figure 4 consists of five staves: Cantus (treble clef), Altus (treble clef), Tenor (treble clef), Quintus (treble clef), and Bassus (bass clef). All staves are in 4/4 time. The score begins at measure 17. Brackets labeled 'Exclamatio' are placed under the Cantus, Tenor, and Bassus staves, indicating the specific melodic phrase being highlighted. The Cantus staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a half note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Tenor staff shows a half note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Bassus staff shows a half note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Outro elemento que será utilizado e modificado nas outras pavanais é a imitação da segunda seção de *Antiquæ* (ver figura 5 e 7). A imitação também implica em uma figura retórica denominada *Anaphora*.¹⁴

Figura 5. Imitação (grifada pelos colchetes) entre o *Cantus*, *Altus* e *Bassus* na segunda seção de *Antiquæ*.

The musical score for Figure 5 consists of five staves: Cantus (treble clef), Altus (treble clef), Tenor (treble clef), Quintus (treble clef), and Bassus (bass clef). All staves are in 4/4 time. The score begins at measure 12. Brackets are placed under the Cantus, Altus, and Bassus staves, indicating the imitative phrase. The Cantus staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note, a half note, and a dotted quarter note. The Altus staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted quarter note. The Bassus staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted quarter note.

Além da imitação em *Antiquæ*, nota-se nesse trecho o único momento de linhas melódicas ascendentes que caminham para o clímax, porém, essa figura enfatiza, através das pausas, os sofrimentos, o soluçar e os suspiros.

¹⁴ Kircher (1650 apud BARTEL, 1997, p. 188) explica que a *Anaphora* ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida para uma ênfase.

O próximo elemento que encontramos em *Antiquae* é a figura da *Catabasis* da terceira seção feita por quase todas as vozes (ver figura 6). Esta figura se fará presente em praticamente todas as pavanas, pois ela está implicada nos tetracordes descendentes (ver figura 7).

Figura 6. Última seção de *Antiquae* com a figura *Catabasis* em todas as vozes, exceto no *Altus*.

Figura 7. Figura *Catabasis* e imitação (grifada pelos colchetes) na segunda seção de *Gementes*.

O primeiro compasso do *Altus* de *Antiquae* também é modificado e adquire importância na segunda pavana, *Antiquae Novae* (ver figura 8). Por esta razão, essa figura se torna um artifício musical e pode ser considerada a ‘figura das lágrimas renovadas’ proposta pelo título dessa segunda pavana. Além disso, essa figura faz um contraponto com a figura do lamento (tetracorde frígio), pois ocorrem em movimento contrário e representam dois afetos diferentes (lamento e renovação). Sendo assim, essa é uma figura de contraste e pode ser entendida como uma *Antithesis*.¹⁵

15 Kircher (1650 apud BARTEL, 1997, p. 199) menciona da seguinte maneira a figura *Antithesis*: “é uma passagem musical na qual nós expressamos afetos contrários”. Já Buelow (2001 apud AMBIEL, 2010,

Figura 8. Figura das lágrimas renovadas no Altus no início de *Antiquae Novae*.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Altus'. Both are in 4/4 time. The Cantus staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'lágrimas renovadas'. The first four notes are grouped with a bracket labeled 'tetracorde frigio'. The Altus staff has a treble clef with an '8' below it, indicating an octave lower. It also contains a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'lágrimas renovadas'.

Essa figura é expandida na própria *Antiquae Novae* e em *Tristes*, *Coactae* e *Amantis* (ver figuras 9 e 10), formando a figura retórica da *Circulatio* que é utilizada para representar palavras de movimento circular. (KIRCHER, 1650 apud BARTEL, 1997, p. 217). Colaborando com o senso de desnorteamento que o trânsito modal da segunda seção causa na quarta e quinta pavana. Essa cadência inesperada em Si é uma *Mutatio Toni* e prenuncia um fluxo modal mais intenso e desnorteado.¹⁶

Figura 9. *Circulatio* no Cantus, Quintus e Bassus em *Antiquae Novae*.

The image shows five staves of music. From top to bottom: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. All are in 4/4 time. The Cantus staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'Circulatio'. The Altus staff has a treble clef with an '8' below it and contains mostly rests. The Tenor staff has a treble clef with an '8' below it and features a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'Circulatio'. The Quintus staff has a treble clef with an '8' below it and features a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'Circulatio'. The Bassus staff has a bass clef and contains mostly rests.

p. 300) afirma que é “um contraste musical para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo de forma sucessiva ou simultânea”.

¹⁶ Segundo Bartel (1997, p. 335) é uma alteração irregular do modo. Já Walther (1732 apud BARTEL, 1997, p. 338), diz que esta figura ocorre quando um acidente é adicionado em uma nota da melodia ou da composição e pode acontecer de quatro formas. Neste caso, é um afeto expressado por uma progressão de um modo para outro.

Figura 10. *Circulatio* em todas as vozes em *Tristes*.

The musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) in 4/4 time, starting at measure 20. The Cantus part is in treble clef, and the other parts are in bass clef. Brackets indicate 'Circulatio' patterns in the Cantus and Altus parts, and 'tetracorde frígio + circulatio' in the Tenor part. The Quintus and Bassus parts also show 'Circulatio' patterns.

Já os sofrimentos da alma (*Gementes*, *Tristes* e *Coactae*) são representados pelas síncopas, suspensões, textura fechada, dissonâncias e cromatismos. Em *Gementes*, as pausas da segunda seção de *Antiquae* são expandidas e somadas às figuras pontuadas e suspensões (ver figura 11) para a representação do gemido e do suspiro, ocasionando as figuras retóricas *Suspiratio*¹⁷ (pelas pausas) e *Syncopatio*¹⁸ (pelas suspensões).

Figura 11. *Suspiratio* e suspensões no início de *Gementes*.

The musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) in 4/4 time. Brackets indicate 'suspensão' and 'pausas + ritmo pontuado' in the Cantus part, 'suspiratio' in the Altus part, 'suspensão' and 'ritmo pontuado' in the Tenor part, 'suspensão' in the Quintus part, and 'suspiratio' in the Bassus part.

17 Bartel (1997, p. 392) explica que a *Suspiratio* expressa um suspiro através de uma pausa. Walther (1732 apud BARTEL, 1997, p. 394) esclarece que esta figura tem uma meia pausa na duração, seguida de uma nota de igual duração a outras duas notas.

18 Segundo Burmeister (1606 apud BARTEL, 1997, p. 400), a *Syncopa* causa uma dissonância no começo do *tactus minoris* ou *majoris*. Essa dissonância é relativa, visto que ela é ligada a uma consonância pura através da *syncopa*.

Em *Tristes*, por exemplo, há uma grande suspensão nos quatro primeiros compassos no *Cantus*, retardando a cadência, e permeada de bordaduras.

Coactae já seria a apostasia e isto é representado pela maior ocorrência de cromatismo, dissonâncias e pelo maior uso de *fictae*, o que condiz com o momento da apostasia. Logo no primeiro compasso há o retorno do tetracorde frígio em evidência, que ainda é enfatizado por imitação no *Tenor*, e a figura das lágrimas renovadas. Além disso, no *Bassus* há uma nova figura ascendente que será trabalhada em *Amantis* (ver figura 12).

Figura 12. Suspensão no início de *Tristes*.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The score is in 4/4 time. The Cantus part has a bracket labeled "trecho de suspensões" over the first four measures. The Altus part has a bracket labeled "tetracorde frígio" under the first four measures. The Tenor part has an 8-measure rest in the first measure. The Quintus and Bassus parts have a 4-measure rest in the first measure. The Bassus part has a sharp sign above the first measure.

A redenção e a união (*Amantis* e *Verae*) correspondem a linhas melódicas ascendentes, textura aberta e união de elementos já apresentados. Como visto, a figura ascendente do *Bassus* de *Coactae* agora reaparece também no *Bassus* em *Amantis*, correspondendo à figura *Anabasis*¹⁹ (ver figura 13). Segundo Hauge (2001, p. 35) essa figura pode ser vista dentro dos parâmetros neoplatônicos como o homem que acorda para amar a Deus. Também, o segundo tetracorde no *Cantus* já é convertido na figura da *Circulatio* e o tetracorde frígio não está mais em evidência, obscurecendo a representação do lamento.

19 A *Anabasis* é uma passagem musical ascendente que expressa exaltação, elevação e pensamentos eminentes (KIRCHER, 1650 apud BARTEL, 1997, p. 180).

Figura 13. *Anabasis* e *Circulatio* do início de *Amantis*.

The musical score for the beginning of *Amantis* is presented in five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 4/4. The Cantus staff features a melodic line with a bracket labeled 'circulatio' under the first four measures and another bracket labeled 'anabasis' under the next four measures. The Altus staff has a bracket labeled 'tetracorde frigio' under the first four measures. The Tenor staff follows the Cantus line. The Quintus staff has a bracket labeled 'anabasis' under the first four measures. The Bassus staff has a bracket labeled 'anabasis' under the first four measures.

Outro aspecto de *Amantis* é a estrutura cordal da segunda seção (ver figura 14) com predominância da *Anabasis*, que embora também cadencie em Si e tenha a figura *Pathopeia*, como em *Tristes* e *Coactae*, tem menos cromatismo e suspensões do que aquelas pавanas.

Figura 14. Estrutura cordal e *Pathopeia* na segunda seção de *Amantis*.

The musical score for the second section of *Amantis* is presented in five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The time signature is 4/4. The Cantus staff starts with a measure number '9' and has two brackets labeled 'pathopeia' under the last two measures of the section. The Altus staff has a bracket labeled 'pathopeia' under the last two measures. The Tenor staff has a bracket labeled 'pathopeia' under the last two measures. The Quintus and Bassus staves follow the harmonic structure of the other parts.

Verae, a última pavana, reúne os elementos anteriores de modo que eles sejam bem perceptíveis ao ouvinte, isso se deve ao fato da textura ser mais aberta (ver figura 15). Nos primeiros compassos, por exemplo, os tetracordes já aparecem todos reunidos.



Figura 15. Tetracordes do início de *Verae*.

Outro exemplo de reunião de elementos (ver figura 16) é em sua segunda seção em que reaparecem as figuras da *Circulatio*, *Anabasis*, *Exclamatio* e tetracordes.

Figura 16. Combinação de figuras retóricas na segunda seção de *Verae*.

Por fim, *Verae* termina em uma “diluição” (ver figura 17), deixando em evidência a união dos principais elementos, o que simboliza a união total e o fechamento do ciclo.

Percebe-se que Dowland continuou utilizando os elementos essenciais das outras pavanas (tetracordes descendentes, cromatismos, suspensões etc.), apenas não os colocou em evidência, conseguindo modificar o aspecto dessas duas últimas pavanas.

Figura 17. Diluição no final de *Verae* com destaque para as figuras *Catabasis*, *Pathopeia* e *Exclamatio*.

The image shows a musical score for the final of the piece 'Verae' by John Dowland. It consists of five staves, labeled Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is in 4/4 time and begins at measure 21. Brackets are used to highlight specific musical figures: 'pathopeia' is marked in the Cantus staff; 'catabasis' is marked in both the Altus and Tenor staves; 'anabasis' and 'exclamatio' are marked in the Quintus staff. The Bassus staff contains a simple accompaniment of whole notes.

Considerações Finais

O período da Renascença é marcado por uma pluralidade de vertentes: a medicina, filosofia, alquimia, astrologia, astronomia, etc. Em termos de pensamentos filosóficos, podemos encontrar dois polos principais: a metafísica de Platão e a razão aristotélica. Como visto, esses dois polos foram unidos pela filosofia neoplatônica de Marsílio Ficino.

Com o pensamento ficiniano, de que apenas melancólicos podiam criar grandes feitos, largamente difundido pela Europa, é perceptível que os artistas da Renascença tivessem seus traços de personalidade de acordo com as ideias correntes de talento criativo e que, portanto, essa aliança entre a loucura platônica e a melancolia aristotélica era considerada essencial aos artistas (WITTKOWER, 2007, p. 105).

Desse modo, Dowland insere-se nesse contexto, já que propagou sua imagem pela Europa como um artista melancólico, ficando assim conhecido como um dos mais representativos da Era Elisabetana. Não é possível afirmar categoricamente se de fato Dowland seria um melancólico, porém, o que se torna significativo é que ele utilizou dessas perceptivas melancólicas para compor suas obras e poemas de suas peças, pois, suas canções em grande parte contêm os temas melancólicos já citados.

Além disso, como vimos, o compositor usufruiu de vários elementos musicais para representar todos esses afetos da melancolia, entre eles, o tetracorde frígio (lugar comum para a representação do lamento), os semitons (representação do lamento), saltos de sexta menor e terça menor e as sincopas e pausas para representar o suspiro. Dito isso, vale ressaltar que nesse período a retórica era elemento comum em todas as áreas e que a música era subserviente ao texto, tendo o papel de enaltecê-lo e, para isso, diversos tratados foram escritos dissertando sobre elementos musicais representativos das afecções, entre eles, o de Thomas Morley, Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Joachim Burmeister (1564-1629).

Como vimos, em relação às *Seven Tears*, a primeira pavana, *Antiquae*, é derivada de *Flow my Tears*, que por sua vez teve sua origem na peça para alaúde intitulada *Lachrimae*. Devido à temática do texto de *Flow my Tears*, que fortemente tem ligações com símbolos melancólicos, como a recusa à luz, a escuridão como lugar acolhedor, a figura das lágrimas e o enaltecimento do sofrimento, é possível colocar *Seven Tears* no mesmo âmbito de uma peça que também tem conexões com a temática da melancolia e que ainda se desenrola em outras seis pavanais através de elementos já utilizados nessas outras peças.

Ao longo dessas sete pavanais, percebe-se que Dowland proporcionou afetos e aspectos diferentes aos ouvintes através do uso compacto de materiais que tiveram inúmeras variações de acordo com cada uma de suas pavanais. *Antiquae*, portanto, apresentou todo o material a ser utilizado e *Verae* sintetizou todas as pavanais. Além disso, *Coactae*, a quinta pavana, pode funcionar como uma divisora de águas, pois é a partir desta pavana que o caráter das posteriores se modifica, aparecendo o elemento novo das linhas melódicas ascendentes, a figura *Anabasis*, com textura mais aberta em detrimento dos tetracordes descendentes das outras pavanais e seus cromatismos.

Ao conectar essas pavanais com o ciclo neoplatônico da alma, percebe-se que há um movimento musical correspondente com o ciclo neoplatônico da alma (como já exemplificado), em que a há um adensamento da peça no sentido do uso de recursos musicais como textura fechada, cruzamento de vozes, dissonâncias, cromatismos e suspensões até *Coactae* e, após esta pavana, inicia-se uma diluição ou desaglomeração em *Amantis* que se perpetua até *Verae*.

Por fim, nota-se que a queda da alma/lágrima, dada pelo tetracorde descendente, é mais representada e trabalhada nas pavanais que conectam a alma ao mundo material (*Antiquae*, *Antiquae Novae*, *Gementes*, *Tristes* e *Coactae*). Porém, a ascensão, que abrange uma nova figura ascendente, é simbolizada apenas nas duas últimas pavanais que fecham todo o ciclo (*Amantis* e *Verae*). Estas correspondem ao mundo espiritual, culminando na redenção e união com Deus.

Referências

- AMBIEL, Áurea. *“Lamentationes Jeremiae Prophetarum” de Orlando di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister*. 2010. 429f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. Versão francesa, apresentação e notas de Jackie Pigeaud do original grego.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.
- BRIGHT, Timothie. *A Treatise of Melancholie*. New York: Cambridge University Press, 1940.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Tradução, introdução e notas: Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press, 1993. Versão bilingue.
- BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy*. London: Oxford University Press, 1998.
- CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. *Melancholia: rastros de dor e de perda*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.
- FICINO, Marcilio. *Platonic Theology*. Tradução de Michael J.B. Allen. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- HAUGE, Peter. Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art. *Danish Yearbook of Musicology*, Langelandsgade, v. 29, p. 9-36, 2001.
- HOLMAN, Peter. *Downland: Lachrimae (1604)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- KIRCHER, Athanasius. *Murgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Ed. fac-sim. Hildesheim: Edition Olms, 1970.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and the arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Nova Iorque: Norton, 1952.
- PAUL, Andrea Maria Noel. El concepto de melancolia en Marsilio Ficino. *Eikasia: Revista de Filosofía*, Oviedo, v. 57, p. 175-186, jul. 2014.
- PERKINS, William. *His Pioneer Works on Casuistry: “A Discourse of Conscience” and “The Whole Treatise on Cases of Conscience”*. Ed. Thomas F. Merrill. Nieuwkoop: B. DeGraaf, 1966.
- PINTO, David. Dowland's Tears: Aspects of Lachrimae. *Journal of The Lute Society*, Surrey, v. 37, p. 44-75, 1997.
- RADDEN, Jennifer. *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ROWSE, Alfred Leslie. *The Elizabethan Renaissance*. Chicago: Iven R. Dee, 1971.
- WALTHER, Johann G. *Musicalisches Lexicon*. Ed. fac-sim. Kassel: Bärenreiter, 1967.
- WELLS, Robin Headlam. John Dowland and Elizabeth Melancholy. *Early Music*, Oxford, v. 13, n. 4, p. 514-528, 1985.

WILSON, B; BUELOW, G. J.; HOYT, P.A. Rhetoric and Music. In: SADIE, S. *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 21, 939 p.

WITTKOWER, Margot; WITTKOWER, Rudolf. *Born Under Saturn: the character and conduct of artists*. Nova York: Review House, 2007.

Partituras

DOWNLAND, John. *Lachrimae or Seaven Teares*. Londres: John Windet, 1604. 1 partitura. Violas e alaúde. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Lachrimae,_or_Seven_Tears_\(Dowland,_John\)](http://imslp.org/wiki/Lachrimae,_or_Seven_Tears_(Dowland,_John))>. Acesso em: 22 jul. 2016.

_____. *Lachrimae oder Sieben Tränen*. Kassel: Nagels Verlag, 1953. 1 partitura. Violas e alaúde. Disponível em: <[http://ftp.imslp.org/wiki/Lachrimae,_or_Seven_Tears_\(Dowland,_John\)](http://ftp.imslp.org/wiki/Lachrimae,_or_Seven_Tears_(Dowland,_John))>. Acesso em: 16 nov. 2016.

Literatura recomendada

ALCADE, Antonio Corona. Tears of Joy or Tears of Woe? El Emblema de la Lachrimae en la obra de John Dowland: Un ensayo de interpretación. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Veja”*, Buenos Aires, v. 24, n. 24, , p. 203-253, 2010.

POULTON, Diana. *John Dowland*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o *Kalevala*

Musical Aesthetics and Shamanism: Wassily Kandinsky and Kalevala

Marcus Santos Mota*

Resumo: Um dos aspectos pouco discutidos da obra de V. Kandinsky é o do relacionamento de sua estética multissensorial com a tradição xamânica, especialmente com a obra *Kalevala*. Este trabalho procura explicitar tais vínculos, ampliando a questão da musicalidade buscada por Kandinsky em suas obras pictóricas.

Palavras-chave: Kandinsky. Xamanismo. Estética.

Abstract: The nexus between W. Kandinsky's works and Shamanism remains unconsidered by most scholars, especially the influence from *Kaleva*. This paper deals with these shamanistic aspects as a basis for the musicality of Kandinsky multisensorial project.

Keywords: Kandinsky. Shamanism. Musical Aesthetics. Multisensoriality.

Apresentação

O diálogo entre artes que V. Kandinsky apresenta em suas obras teóricas e pictóricas encontra em experiências com parâmetros psicoacústicos mais que ocasionais referências. Entre as mais conhecidas, temos o encontro entre Kandinsky e Schoenberg, a proposta de conceber a superfície da tela como uma partitura, além do impacto de apresentações de obras dramático-musicais como *Lohengrin*, de R. Wagner (HAHL-KOCH, 1984; KANDINSKY, 2011; LINDSAY; VERGO, 1994, p. 364).

Há, porém, uma outra faceta dessa relação de Kandinsky com os sons: sua aventura etnográfica ao norte da Rússia, 1889, na qual entra em contato com um enclave cultural entre tradições as russas e fino-úgricas, como as dos lapões (sami) e dos Kómi.¹ Além de interagir com as canções e artefatos investigados, Kandinsky aprofunda leituras sobre a presença determinante do xamanismo nestes povos.

Nesse ponto, destaca-se a obra *Kalevala*, uma recolha de canções épicas que eram performadas por bardos que se alternavam, acompanhados por um cordofone (*kantele*) (HONKO, 2002; SAARINEN, 2013). Os textos destas canções foram editados no meio do século XIX por Elias Lönnrot, servindo de base para diversos artistas diversos, como Jean Sibelius e bandas de *heavy metal*, entre outros (ALLISON, 2003; NEILSON, 2015; TARASTI, 1979).

No caso específico de Kandinsky, não apenas as imagens visuais da obra e sua simbologia são horizontes para a estética que ele começa a desenvolver a partir de sua mudança para Berlin (1896) e o caminho para a abstração e multissensorialidade (1909-1911) (NAKOV, 2015; WEISS, 1985): O livro *Do espiritual na Arte*, de 1912,

* Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

1 Cf. Weiss (1995) para os detalhes desta expedição etnográfica. Cf. ainda Aronov (2006).



lançando quase ao mesmo tempo que *Harmonia*, de Schoenberg, testifica o esforço, depois presente na exposição e almanaque *O Cavaleiro Azul*, também de 1912 de se buscar, a partir do universo sonoramente orientado de *Kalevala*, uma redefinição do artista e de sua atividade (KANDINSKY, 1987; KANDINSKY; MARK, 2013; SCHOENBERG, 1999).

A leitura e análise de *Kalevala* pode indicar quais os procedimentos de uma estética xamã foram utilizados por Kandinsky, de forma a melhor se esclarecer como a manipulação de parâmetros psico-físicos produziria a experiência multissensorial defendida pelo pintor e teórico russo em seus ensaios e pinturas (LÖNNROT, 1985, 2013; LORD, 1991; OINAS, 1987; SAARINEN, 2013; SIIKALA, 2002).

Desde já, é digno de nota que em Kandinsky (2009, 2011) tal esclarecimento é complexo, pois, mesmo que ele proponha uma estética integral, como em *Ponto, Linha, Plano*, de 1926 e nos materiais de suas aulas na Bauhaus, ainda se vale de termos elusivos e axiomáticos, como ‘espiritual’, ‘alma’, ‘ressonância’, para denominar o correlato xamânico de sua abordagem composicional.

A partir disso, o intérprete deve enfrentar essa opacidade, esse limite colocado por Kandinsky para acesso ao referente da generalizada musicalidade dos fenômenos sonoros (VERGO, 2010).

Para um artista conhecido por romper com as barreiras entre música e pintura, e produzir telas chamadas de ‘improvisações’ e ‘composições’, a explicitação este correlato xamânico indica possibilita não apenas a compreensão de um projeto estético individual, como também uma problematização de eventos multissensórios e interartísticos, impulsos para novos empreendimentos artísticos e investigativos.

Refazendo conexões

Em janeiro de 2015, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) pude acompanhara a etapa brasileira da exposição “Tudo começa em um ponto”.² Entre as sessões temáticas, havia uma amostra de vestimentas xamânicas e objetos que acompanham tais rituais. Em um primeiro momento, dominava o contraste entre a sofisticação das telas e a simplicidade de materiais de culturas tradicionais. As questões permaneciam em aberto. Mesmo assim o impacto da apreciação dos quadros, o contato com aquilo que eles irradiavam, pelo menos em mim, indicam uma outra experiência que se conjugava à visualização.³ Embora conhecesse a obra do pintor e seus textos teóricos, nunca havia ficado frente a frente com seus quadros. O que aconteceu naquele momento

2 Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Kandinsky-16-oct.pdf>>. Data de acesso: 15 jan. 2017.

3 Os efeitos dos quadros sobre mim lembram a descrição de “deep listeners” proposta por Becker (2004).

foi uma experiência única em minha vida: senti como se tudo me levasse para ali, como se tivesse encontrado algo que sempre procurara. Todos os canais sensoriais estavam abertos e parecia que eu e a obra nos comunicávamos, como se fosse uma música que me envolvia e a tudo e todos em volta. Havia, pois, o contato, o contágio. Na época estava envolvido com minha pesquisa de pós-doutorado em Lisboa sobre composição de cenas orquestrais a partir de um texto antigo chamado *Etiópicas*, de Heliodoro.⁴ O trabalho também era o projeto de meu mestrado em Orquestração e arranjo na Berklee School of Music.

Explicando: venho desde 2001 trabalhando em montagens teatrais que envolvem música. A partir de 2006 comecei meu trabalho como compositor para teatro. Mas, como não tinha os conhecimentos necessários, eu elaborava as canções apenas, e outra pessoa fazia os arranjos e orquestrações.⁵ Ou seja, eu era mais um dramaturgo e cancionista que outra coisa. Minhas obras foram ficando cada vez mais complexas e demandando mais conhecimentos e habilidades. Sempre trabalhei em equipe, em parceria. Mas para mim faltava essa possibilidade de elaborar conjuntamente todo um imaginário audiovisual.

Apenas em 2014, quando comecei meu curso na Berklee, é que pude tornar isso possível, com a obra *Sete contra Tebas*, elaborada a partir da tragédia homônima de Ésquilo.⁶ Minha próxima etapa foi o projeto *As Etiópicas*: um espetáculo total incluindo atores, cantores, orquestra e dançarinos como interpretação de um romance total, que relia e refazia toda a tradição desde Homero. Heliodoro queria escrever o romance dos romances, uma narrativa enciclopédica, e eu querendo ampliar minha recente conquista no intercampo entre teatro e música. Mas...

Mas seguiu-se a crise econômica e política no Distrito Federal e as verbas de cultura foram, como posso dizer, suspensas. Estava eu ali no meio do nada. Sem recursos para o grande projeto. Então decidi não interromper a pesquisa e a criação e, no lugar de um show multiartístico, concentrei-me no que tinha em mãos: orquestração e o romance de Heliodoro. E Kandinsky. Esse mesmo.

A experiência com os quadros de Kandinsky reverberou em mim durante a pesquisa com *As Etiópicas*, que era um experimento de diálogo entre sons e narrativas. Decisivo para mim foi essa sinestesia em que formas e cores se arranjam em uma composição de movimentos rompendo a moldura do quadro. Durante minha pesquisa, desdobrava-me entre dois sujeitos complementares: aquele que continuava a desfiar a experiência multidimensional com os quadros de Kandinsky e aquele que analisava textos para composição orquestral de cenas.

4 Sobre o projeto audiocenas e Heliodoro, cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=noLOHxEkrx4>>. Data de acesso: 15 jan. 2017. Cf. ainda Mota (2014).

5 Cf. Mota (2015).

6 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=qW0G8RuoGfw>>. Data de acesso: 15 jan. 2017.

Em um dado momento estes dois sujeitos se fundiram e eu não sabia mais se compunha a música para os textos de um livro ou se buscava ampliar aquele acontecimento congenial em que participava dos quadros de Kandinsky.

Ao fim da pesquisa em agosto de julho de 2015, creio ter me utilizado de tudo: as ‘audiocenas’ que elaborei eram tanto o resultado de um empenho em discussões filológicas com o texto de *As Etiópicas* e opções de minha formação e cultura musicais, quanto uma aproximação cada vez maior com as ideias e obras de Kandinsky. Assim, não havia contradição ou dificuldade alguma no fato de estar trabalhando em um domínio específico de objetos e mídias e ao mesmo tempo estar vinculado a outro conjunto de obras. Posso até afirmar que esse desdobramento e simultaneidade foram condições para a realização do material de minha pesquisa artística. É como se compo do a partir de *As Etiópicas* estivesse também me comunicando com Kandinsky, estendendo a contiguidade, a sintonia com suas obras.

Nesse sentido, mesmo durante a pesquisa de pós-doutorado, voltei a ler os textos teóricos de Kandinsky e a analisar suas pinturas para tentar compreender as razões de desmesurado fascínio com tais realizações.

Então veio para mim ficou claro que a minha questão, o que me atraía nesse tipo de interface entre pesquisa e criação era a possibilidade de estudar uma organização de materiais a partir de estímulos psicoacústicos e procedimentos composicionais da música. Ou seja, não se trata apenas de conjuntos sinestésicos e sim de tomar como pressuposto a experimentação entre tradições artísticas e valer-se das propriedades do som e de formas musicais como horizonte de seleção e arranjo de materiais para obras visuais.

Foi aí que entendi o que queria fazer: se Kandinsky havia pintado como se estivesse compo do música, por que não fazer o contrário - compor música para seus quadros? A partir dessa iluminação, ficou mais claro para mim como eu iria a partir de agora responder aquele momento de encontro com a obra de Kandinsky: materializar os sons que ecoavam ao ver os quadros de Kandinsky. Seria possível tornar audível aquilo que Kandinsky queria nos fazer ver? Seria essa a música dos quadros, a música que Kandinsky *audiovisualizava* em suas obras?

Assim, a proposta desse projeto era de ir de encontro a essa tensão e confluência entre Música e Pintura de uma maneira reversa: já que Kandinsky pintou quadros a partir de técnicas de composição musical, por que não compor músicas a partir de seus quadros? *Do quadro para os sons* - ou seja, a proposição de um conjunto de composições orquestrais a partir de quadros de Kandinsky.

Comecei a realizar este projeto em 2015. Logo a após os primeiros resultados, lembrei-me do contraste que havia percebido na exposição supracitada: de um lado estavam alguns dos quadros do ciclo “Composições”, analisados, decompostos, e reescritos musicalmente; de outro aquela atratividade estranha e primitiva que emanava dos quadros. Havia algo que escapava ao trabalho pré-composicional e aos produtos sonoros emergentes, mesmo que ainda em esboços. Que aura era essa?

Kalevala

O elo perdido encontrei-o na leitura da obra *Kandinsky and the Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, da Historiadora da Arte Pegg Weiss. A farta documentação disponibilizada pela pesquisadora apresenta um rio profundo que atravessa a vida e a produção de V. Kandinsky. Não se trata de um condicionamento biográfico ou de um nexo eventual: a multissensorialidade experimentada nos eventos xamânicos constituir um núcleo existencial e estético que explicita diversos procedimentos e decisões composicionais de Kandinsky. Ou seja, o xamanismo não se delimita à agora famosa aventura etnográfica de 1889. Sempre lembrar que Kandinsky é o único artista de sua geração que possuía uma formação etnográfica. Antes do pintor e do teórico das artes, veio o etnólogo. A leitura de textos, a pesquisa de campo e a produção acadêmica demonstram que a pesquisa cultural não foram apenas um momento fortuito da carreira de Kandinsky.

Em seus cadernos de notas de viagem, há uma referência fundamental: “Estou lendo o Kalevala, eu o venero.”(WEISS 1995, 13). O livro se tornou o companheiro de Kandinsky, fornecendo referência literárias para o contato in loco com xamãs reais. E que o Kalevala poderia proporcionar sobre a experiência xamânica?

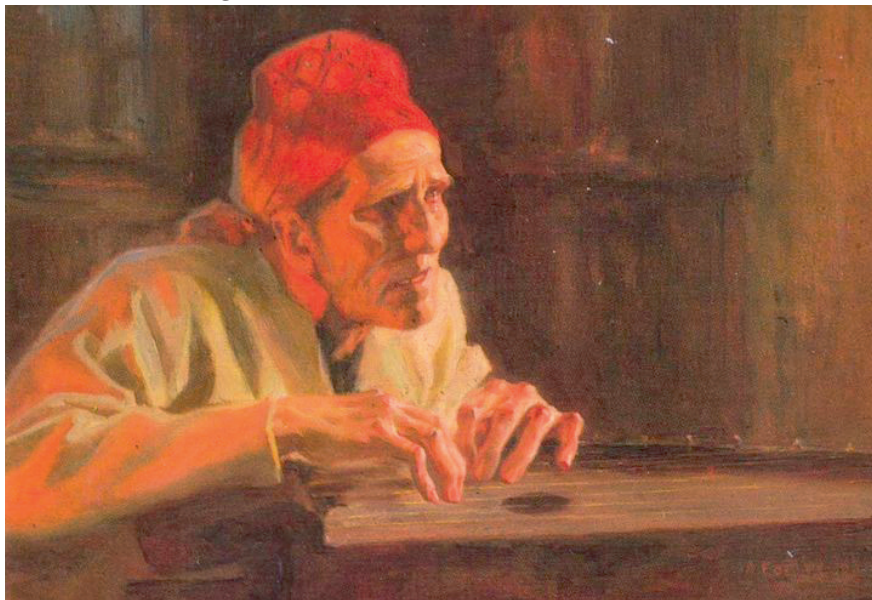
O especialista M. K. Nielsen, seguindo L. Vajada, propõe como características xamânicas do *Kalevala* (NIELSEN 2005):

- 1 - ÊXTASE: o estado alternativo de consciência, que representa a viagem da alma;
- 2 - ESPÍRITOS AJUDADORES ZOOMÓFICOS, que dão o conhecimento e auxiliam o xamã no caminho para o outro mundo;
- 3 - ESPÍRITOS GUARDIÃES NÃO ZOOMÓFICOS, entre outras coisas associadas com o xamanismo como uma profissão ou chamado;
- 4 - INICIAÇÃO DO NOVO XAMÃ: misteriosa morte e reanimação;
- 5 - VIAGEM DA ALMA: O espírito do xamã pode visitar o mundo superior ou o mundo inferior. Cosmologia caracterizada por uma visão de mundo em muitos planos (3, 7, 9 ou mais camadas), que é uma necessidade estrutural para a viagem de alma;
- 6 - DUELOS ENTRE XAMÃS;
- 7 - EQUIPAMENTOS OU OBJETOS INDUTORES: tambor como um agente indutor de êxtase e uma vestimenta especial com tiras de pano, placas de metal ou penas.

Tais características estão presentes no Kalevala, em diversos dos episódios narrativos ali recolhidos. Mas sempre lembrar que antes do conteúdo narrativo, é ter em mente que as canções e poemas foram realizados por um performer acompanhado de seu instrumento cordofone (Kantele), havendo também nas ocasiões de êxtase a presença de um tambor.



Figura 1. Kantele. Quadro de A. Edelfelt (1854-1905).⁷



Entre os objetos recolhidos na exposição Kandinsky e referidos na obra de P. Weiss, observamos muitos materiais relacionados tanto às xamãs quanto aos performers do Kalevala e outras canções e textos xamanísticos, como os que se seguem:

1 - *Elementos de caracterização;*

Figura 2. Vestimenta xamânica. Apud PETROVA 2014:110.



⁷ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/ekg77/genealogy-my-finnish-heritage/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

2 - Instrumentos musicais;

Figura 2. Tambor xamânico com ongon (espírito do xamã ancestral). Apud PETROVA 2014:112.



Figura 3. Tambor xamânico. Apud PETROVA 2014:114.



Dessa forma, temos um performer caracterizado e acompanhado de instrumentos musicais que canta histórias em torno de figuras que manifestam ações xamânicas. Há uma correlação entre o performer e o universo narrativo performado. E o canto e a música instrumental demarcam os limites dessa experiência.

O texto de *Kalevala* é uma edição de materiais tradicionais prévios. Encontra-se dividido em 50 cantos ou rapsódias expressos em versos octassílabos. Os versos apresentam aliteraões, repetições, assonâncias, paralelismos, epítetos, todas técnicas de composição oral.⁸ De fato, essas transformações da língua em função de seu contexto músico-performativo, ampliam o uso cotidiano da palavra, sobrecarregando a

⁸ Para uma comparação entre Homero e o Kalevala, cf. Lord (1991, p. 104-132).

expressão verbal de diversas e simultâneas referências: o *performer* não apenas narra os acontecimentos, como atualiza tais eventos por meio dos recursos audiovisuais dos quais se vale em contato com sua audiência. Seu figurino redimensiona sua presença, sua voz se multiplica em figuras e efeitos, a música instrumental marca o ritmo e amplia a sonoridade da cena.

Desse modo, a articulação entre *performer* e obra acaba por aproximar a experiência xamânica da situação performativa *in situ*. Um trecho do *Kalevala* confirma essa apreensão:

Firme velho Vainanoinen
vai o seu tempo passando
pelos bosques da Vainola
nos campos da Kalevala.
Vai os seus versos cantando
suas artes praticando.
E cantou após dia,
recitou após noite
as memórias mais antigas
as origens profundas,
que as crianças já não cantam. (III, 1)
(LÖNNROT, 2007, p. 40, tradução de O. Moreira)

O intérprete do material tradicional em volta do *Kalevala* é um *performer* itinerante que age sobre temporalidade de duração mais larga, coletiva, como bem o sinalizou W. Benjamin (1994, p. 197-221).

Tal horizonte de amplitude não precisa necessariamente reduzido à diacronia: o *performer* do *Kalevala* arregimenta também uma multidimensionalidade sincrônica. Ao cantar narrando, modifica e transforma seus ouvintes

Então velho Vainamoinen
eterno mestre dos cantos,
sentou para lida tarefa,
preparou-se pra cantar;
deu voz a canções alegres
e aos seus mágicos cantos.
Cantou velho Vainamoinen
porque podia e sabia.
Palavras não lhe faltavam
nem canções lhe escasseavam.
[...]
As mulheres todas sorrisos,
os homens de bom humor,
ouviram, maravilhavam,
do fluir da voz de Vaino,
milagre para o ouvinte,
maravilha para todos.(XXI)
(LÖNNROT, 2007, p. 177)

Mas o encadeamento de transformações não cessa no circuito performer-audiência: o mundo inteiro – animais, objetos, árvores, montanhas - é alcançado pelos efeitos do canto, pelos seus sons e imagens:

Então quando o velho Vaino
nesse seu kantele tocou
com mãozinhas, dedos finos,
com polegares pra trás curvados,
vidoeiro discursou,
broto frondoso soou,
oiro do cuco cucou,
trança da moça ecoou.
Vaino tocou com seus dedos,
kantele soou com cordas,
as montanhas ecoaram,
os penedos estrondearam,
rochas nas vagas chaparam,
cascalhos na água cozeram;
pinheiros rejubilaram,
cotos pelo urzal pularam
Bonita música se ouve
a seis aldeias de longe.
E não houve um animal
que não viesse para ouvir
deleitoso instrumento, a sonância do kantele.
[...] Bonita música se ouve
a seis aldeias de longe.
E não houve animal
que não viesse ouvir
o deleitoso instrumento
a sonância do Kantele. (XLIV)
(LÖNNROT, 2007, p. 338)

Como se pode observar, seja pela atividade músico-poética do performer narrativo, seja pelo próprio universo ficcional performado temos a onipresença do som e seus efeitos.⁹ Tal onipresença do som, ou audiofocalidade, integra uma dramaturgia audiovisual às características do xamanismo no *Kalevala* apontadas por M. K. Nielsen. Segundo tal dramaturgia audiofocal

- a - atualiza a memória dos acontecimentos fundamentais (origem dos deuses, do trabalho, do morar, do viver);
- b - modifica ações e comportamentos das pessoas, coisas e eventos da natureza;

⁹ Sigo aqui as proposição de John Cage: " There is no such thing as an empty space or an empty time, through the network of wires. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot." (CAGE 1961: 8).

c - manifesta em ressonância: não apenas o som se propaga e é repercutido pelos corpos, como também os corpos apresentam modificações a partir da vibração sonora que os impacta, adquirindo novas dimensões, novos estados, novas formas;

d - daí os jogos multissensoriais nos corpos modificados pelo impacto dos sons, como se vê nos jogos entre sons e cores.

Correlato dessa onipresença, então, é a função transformadora do som. No *Kalevala*, o som articulado pelos agentes altera as dimensões das pessoas e das coisas:

a - acentua cores pré-existentes;

b - aumenta ou diminui o volume de um objeto;

c - funde objetos, criaturas ou eventos diversos;

d - destrói ou reconstrói pessoas e coisas;

e - efetiva a plasticidade da matéria.

Sendo o performer narrativo, o músico-poeta o articulado do *Kalevala*, ao apresentar um cosmo audiofocal em contínuo jogo de transformações, ele acaba por demonstrar os poderes mágicos em ação no mundo, aproximando-se assim da figura do Xamã.

O artista como xamã, o artista ocupando as funções que o xamã executa em sua performance – eis o que atraiu Kandinsky na busca de sua identidade estética. Como um xamã, o artista reivindica para si

a - atos cosmogônicos;

b - planos de realidade diversos (multidimensionalidade);

c - a musicalidade como eixo das transformações materiais;

d - a regeneração cósmica, o canto sem fim;

e - rapsódias, experiência cumulativas reunidas pela canção, a memória da raça;

Sendo a obra do xamã tanto a regeneração do mundo quando de si mesmo por seu canto, para Kandinsky esse foi uma lema que viabilizou uma carreira marcada por transformações em diálogo com sua tradição, com sua ‘velha Rússia’.

Referências

- ALLISON, J. Sibelius and the Kalevala. In: Rosen, D.; Brook, C. *Words in Music*. Nova Iorque: Pendragon, 2003. p. 1-13.
- ARONOV, I. *Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866-1907*. Nova Iorque: Peter Lang, 2006.
- BAKO, E. *Elias Lönnrot and His Kalevala*. Washington: The Library of Congress, 1985.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BECKER, J. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Tracing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- BOEHMER, K. *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Londres: Harwood Academic Publishers, 1997.
- CAGE, J. *Silence. Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.
- HAHL-KOCH, J. *Arnold Schoenberg, Vassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*. Londres: Faber & Faber, 1984.
- HOBERG, A. *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Nova York: Prestel, 1994.
- HONKO, L. (Ed.). *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2002.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- _____. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- _____. *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- LINDSAY, K.; VERGO, P. (Ed.). *Kandinsky, complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.
- LORD, A. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- LÖNNROT, E. *Kalevala: O Poema Épico da Finlândia*. Tradução de Orlando Moreira. Lisboa: Ministério dos livros, 2007.
- _____. *The Kalevala or Poems of the Kaleva District*. Tradução de Magoun Junior. Cambridge, MA, EUA: Harvard University Press, 1985.
- _____. *Kalevala*. Tradução de M. Mattos-Pereira e A. I. Soares. Lisboa: Dom Quixote, 2013.
- MOTA, M. *Audiocenas: elaborando o amanhecer a partir de As Etiópicas de Heliodoro*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 13., Brasília. *Anais eletrônicos...* Brasília, UnB, 2014. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- _____. *Teatro musicado para todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB*, *Revista Participação*, Brasília, n. 25, p. 80-96, 2014.
- _____. *Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília*. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 19, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710/37722>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

NAKOV, A. *Kandinsky, secret: l'énigme du premier tableau abstrait*. Paris: Les Presses du réel, 2015.

NEILSON, T. Where Myth and Metal Collide, Finish Folk Metal. In: WILSON, S. (Ed.). *Music at Extremes: Essays on Sounds Outside the Mainstream*. Jefferson, NC, EUA: McFarland & Company, 2015. p. 129-142.

NIELSEN, M. K. Shamanismens Substructure I Kalevala, Aarhus, n. 47, p. 53-70, 2005. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/index.php/rvt/article/viewFile/1764/1588>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

OINAS, F. Shamanistic Components of the Kalevala In: FERNANDEZ-VEST, J. (Ed.). *Kalevala et traditions orales du monde*. Paris: CNRS Editions, 1987. p. 39-52.

PETROVA, E. (Ed.). *Catálogo da Exposição Kandinsky: Tudo começa em um ponto*. Brasília: CCBB, 2014.

SAARINEN, J. Behind the Text: Reconstructing the Voice of a Singer. *RMN Newsletter*, Helsinki, n. 7, p. 34-42, dez. 2013. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/folkloristiiikka/English/RMN/RMN_7_Dec_2013_Limited_Sources_Boundless_Possibilities.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

SCHWARTZ, J. (Org.). *Almanaque o Cavaleiro Azul*. São Paulo: Edusp, 2013.

SIKALA, A. *Mythic Images and Shamanism: A Perspective on Kalevala Poetry*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2002.

TARASTI, E. *Myth and Music*. Berlim: De Gruyter Mouton, 2012.

VERGO, P. *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2010.

WEISS, P. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

_____. *Kandinsky and the Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven: Yale University Press, 1995.

_____. Evolving Perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Towards the Ethnic Roots of the "Outsider". In: BRAND, J.; HAILEY, C. *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of the Twentieth-Century Culture*. Berkeley: University of California Press, 1997. p. 35-97.

ZNAMNSKI, A. *Shamanism in Siberia: Russian Records of Indigenous Spirituality*. Berlim: Springer, 2003.

A Apreensão da Obra de Arte Musical como Propriedade Emergente

The Apprehension of Musical Artwork as Emergent Property

Willian Marcel Cordeiro Lentz*

Resumo: Observa-se relação intrínseca entre o comportamento das propriedades emergentes e a maneira como a obra de arte musical é apreendida. De acordo com a filosofia kantiana, a conformidade formal ajuizada por meio de contemplação não segue os princípios da razão, sendo que estes relacionam-se com a lógica mecanicista. Da mesma maneira, o comportamento do fenômeno com propriedades emergentes transcende tal lógica. Tomando como referência o conceito de juízo reflexivo kantiano e as qualidades afetivas propostas por Mikel Dufrenne, argumentar-se-á sobre a maneira como o objeto musical é apreendido segundo a teoria da emergência.

Palavras-chave: Emergência. Estética.

Abstract: It is observed an intrinsic relation between the behavior of the emergent properties and the way that the musical artwork is apprehended. According to the Kantian philosophy, the formal conformity judged by contemplation does not follow the principles of reason, and these are related to the mechanistic logic. In the same way, the behavior of the phenomenon with emergent properties transcends such logic. Taking as reference the Kantian concept of reflexive judgment and the affective qualities proposed by Mikel Dufrenne, it will be argued how the musical object is apprehended according to the theory of emergence.

Keywords: Emergence. Aesthetics.

Conceito aplicado em filosofia e em estudos científicos, emergência refere-se ao surgimento – a partir de um conjunto formado por agentes autônomos que interagem entre si e que atingem um certo grau de complexidade – de uma nova propriedade com qualidades que não se reduzem à mera soma da interação entre seus agentes. Compreende um conjunto, um aglomerado, formado por múltiplas entidades, múltiplos elementos, no qual cada um segue leis que o regulam de forma independente, aglomerado só possível por causa da existência de interação entre tais elementos. Contudo, neste processo de inter-relação, atuam leis que não são as mesmas que regulam os elementos em sua individualidade, sendo aquelas irredutíveis a estas. A partir da interação entre a multiplicidade de agentes, que não são “geridos” por uma entidade superior – entidade que comportar-se-ia como fator determinante –, o mesmo conjunto “transforma-se”, isto é, “evolui”,¹ e passa a apresentar certas qualidades que são novas a ele, e estão em nível superior àquele do qual evoluiu. Portanto, diz-se que ocorreu um processo de emergência, pois daquela primeira configuração

* Universidade Federal do Paraná. E-mail: willianlentz@gmail.com

1 “Evolução, no sentido amplo da palavra, é a denominação dada ao plano sequencial que abrange todos os eventos naturais. Mas a sequência ordenada, observada historicamente, parece apresentar, de tempo em tempo, algo genuinamente novo. Sob o que eu chamo enfaticamente de evolução emergente refiro-me ao surgimento do novo” (MORGAN, 1927, p. 1).



(a qual ainda existe em primeiro nível) emergiu uma nova qualidade, e esta não se reduz à mera soma de seus agentes. O conceito como é conhecido atualmente, vem sendo discutido desde a segunda metade do século XIX. John Stuart Mill, Alexander Bain, George Henry Lewes, Samuel Alexander, Lloyd Morgan e Charlie Dunbar Broad, são os autores que compõem o denominado “Emergentismo Britânico” – por Brian P. McLaughlin (BEDAU; HUMPHREYS, 2008, p. 19). Esse grupo de filósofos desenvolveu a teoria de que certos fenômenos não apresentariam somente aspectos mecânicos – como os fenômenos denominados resultantes, por L. Morgan –, mas seriam dependentes do arranjo e disposição de um conjunto de elementos que possibilita a emergência de fenômeno o qual comporta-se como nova entidade autônoma.

Contudo, precedendo as discussões dos emergentistas britânicos, Immanuel Kant, em 1790, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, escrevera sobre a maneira pela qual dá-se o juízo de gosto por meio do objeto estético, juízo o qual é possível através do livre jogo, o qual comporta-se de maneira semelhante aos fenômenos com propriedades emergentes, além disso, escrevera sobre o comportamento dos seres organizados – assunto discutido à frente.

Dentre os autores atuais que tratam de emergência, James Blachowicz aponta a maneira pela qual o sujeito tem acesso a certo “espectro sensorial virtual”, o qual teria relação com a conformidade segundo uma forma, tratada por Kant. Em estética pode-se aplicar o conceito de emergência à maneira como se dá apreensão da obra de arte. Assim, o juízo estético, neste sentido, deriva de nossa sensibilidade, vinculada à ampliação do conhecimento que parte do objeto material em direção a níveis superiores. Desta maneira, a obra de arte musical, sua forma, as sensações de tensão e repouso, o conjunto harmônico e suas qualidades afetivas, podem ser consideradas como diferentes níveis de emergência.

Segundo a filosofia kantiana, a apreensão do belo dá-se, por meio da faculdade de juízo reflexiva, a partir do livre jogo, regulado pela faculdade de entendimento e de imaginação, o qual, por sua natureza, caracteriza-se por realizar uma “conformidade a fins sem fim”, isto é, a conformidade a fins observada segundo uma forma, sem que lhe seja determinado um fim. Logo, o sentimento de prazer está ligado à inserção do indivíduo no livre jogo. Assim, seria a partir do prazer desinteressado que o sujeito faria juízo quanto a qualidade estética da obra. A faculdade do juízo “é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 2012, p. 11), e é a que faz ponte entre o entendimento e a razão, ela é responsável por realizar a conformidade a fins, isto é, regular o conjunto de conceitos apreendidos por meio do objeto, segundo o que entre eles está em acordo, para determinar sua finalidade. Porém, no caso do juízo reflexivo, no qual a complacência está no gosto, não há necessidade de descartar esteticamente o conjunto de um objeto por meio da razão, daí a conformidade a fins ser observada segundo uma forma, sob a qual subsume a multiplicidade de conceitos apreendidos por meio da contemplação do objeto de arte. Como destacado

por Lacoste, segundo o qual as coisas belas conduzem a alma para além do corpo, “o aspecto mais importante da definição da beleza é, de fato, a busca da unidade dessa definição através da multiplicidade de belas coisas sensíveis” (LACOSTE, 1986, p. 29). É a partir desta multiplicidade que o sujeito julgará a qualidade estética do objeto contemplado, qualidade que é síntese das múltiplas sensações apreendidas. Ademais, a atividade do juízo não pode ser demonstrada logicamente, mas sim “exercitado de caso a caso” (GADAMER, 1999, p. 77), o que, de fato, relaciona-se com as características associadas aos fenômenos emergentes, como foi apontado por Broad (1925), isto é, é necessário experimentar o objeto de arte, cada um com seus aspectos particulares, para assim chegar a tal conformidade – salientando que as qualidades do objeto estético não podem ser deduzidas nem previstas; conseqüentemente, o conhecimento de uma ou outra obra de arte não é suficiente para deduzir as qualidades de uma obra inédita.

Deste modo, as qualidades afetivas² emergem por meio do livre jogo. E estas qualidades transcendem o conjunto material do objeto. Como assertou Gilson: “a beleza, assim como a verdade e o bem, é igualmente um transcendental” (GILSON, 2010, p. 38), e é esta transcendência que o jogo permite. Ou seja, é por meio deste que o sujeito desprende-se de sua individualidade e tem acesso às formas que emergem do conjunto. Logo, a finalidade da obra é permitir que, por meio dela, o sujeito, que a contempla, seja encaminhado, através do jogo, para a apreensão das qualidades afetivas que saltam³ do objeto.

Porém, por meio de quais características a teoria da emergência tange a estética? John Stuart Mill, em *System of Logic* (1843), a partir da argumentação a respeito da Composição de Causas, apresentou um conjunto de leis – definidas como leis heteropáticas – que são responsáveis por reger as causas do surgimento de entidades complexas e não são compostas pelas leis que regem os agentes separadamente, isto é, elas atuam na interação entre eles, e são diferentes das leis que os regulam independentemente. Desta maneira, no campo científico, os efeitos heteropáticos

2 Ao discutir a possibilidade de uma “estética pura”, Mikel Dufrenne, em *The Notion of The A priori* (2009), distinguiu certas “categorias afetivas” baseadas em “qualidades afetivas”; tais categorias envolvem o trágico, o nobre, o belo, dentre outras, as quais são expressadas pelo objeto estético. Assim, as qualidades afetivas têm relação com a sensação apreendida por meio da contemplação.

3 A partir da argumentação metafórica apresentada por Oscar Becker (1998), que envolve o abalo [thrill] despertado pela obra de arte, pode-se compreender melhor o que seria o salto emergente de acordo com a apreensão das qualidades afetivas: a obra de arte seria a ponte que separa o campo metafísico do campo físico, o sujeito ao contemplar a obra, caminha sobre a ponte que cruza estes dois campos, os quais são separados por um abismo, em certo momento, ao olhar para a profundidade deste, o sujeito sente certo abalo, o qual determinaria a qualidade afetiva que a contemplação sobre a obra permite. Ora, o abalo é nada menos que a própria qualidade afetiva, o mesmo pode se dizer sobre o despertar da sublimidade no sentido kantiano — especificamente, o sublime dinâmico —, o qual envolve a sensação de impotência perante uma força maior.

teriam relação com fenômenos psicofisiológicos – daí as discussões, sob a perspectiva da teoria da emergência, relacionadas aos corpos organizados, aos processos mentais, além do desenvolvimento de inteligência artificial e os estudos associados ao desenvolvimento e comportamento de colônias; sistemas considerados complexos. Logo, a constituição dos corpos organizados deve-se a este conjunto de leis, pois sua estrutura não adequa-se à simples resultante algébrica da soma dos elementos que os compõem. Logo, observa-se relação entre leis heteropáticas e o que Kant escrevera, na *Teleologia*, sobre as coisas como fins naturais:

Um ser organizado é por isso não simplesmente máquina: esta possui apenas força motora; ele, pelo contrário, possui em si força formadora e na verdade uma tal força que ele comunica aos materiais que não a possuem (ela organiza). Trata-se pois de uma força formadora que se propaga a si própria, a qual não é explicável só através da faculdade motora (o mecanismo) (KANT, 2012, p. 240).

Isto é, para encontrar a causalidade de sua origem não no mecanismo da natureza, “torna-se necessário que a respectiva forma não seja possível segundo simples leis da natureza, isto é, aquelas leis que podem ser por nós conhecidas somente através do entendimento, aplicado aos objetos dos sentidos” (KANT, 2012, p. 235). Tal forma é possível por meio de leis compreendidas por meio de princípios que transcendem a razão, isto é, estão além da lógica mecanicista.

Aproximando-se do ponto de vista estético, Mill comentou a respeito das leis heteropáticas da mente [*the heteropathic laws of mind*]:

como quando uma paixão complexa é formada pela aliança de vários impulsos elementares, ou uma emoção complexa envolvendo vários prazeres ou dores simples, dos quais é o resultado sem ser o agregado, ou sem relação homogênea entre eles. O produto, nestes casos, é gerado por vários fatores; mas tais fatores não podem ser reproduzidos a partir do produto (MILL, 1843, p. 548, tradução nossa).

Logo, poder-se-ia determinar que o prazer despertado através da contemplação estaria atrelado a um sistema complexo no qual atuariam tais leis.

Charlie Dunbar Broad (1925) apresentou um conjunto de leis semelhantes às leis heteropáticas de Mill, denominadas leis trans-ordinárias, as quais são responsáveis por conectar propriedades de agregados adjacentes, e que geram, nos agregados subsequentes, propriedades irreduzíveis aos primeiros.

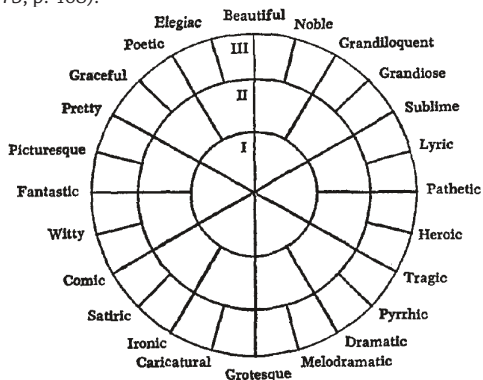
Contudo, “o ponto essencial é que o comportamento de um composto ainda não examinado não pode ser previsto a partir do conhecimento de seus elementos isolados ou do conhecimento das propriedades de seus outros compostos” (BROAD, 1925, p. 66). Da mesma maneira comporta-se o juízo reflexivo; não há como deduzir quais

qualidades afetivas serão apreendidas por meio da obra de arte até que o sujeito a contemple, mesmo considerando as intenções do artista. Em vista disso, seguindo os conceitos de Mill e Broad, pode-se afirmar que o juízo reflexivo seria regulado por leis heteropáticas ou trans-ordinárias; ademais, pode-se inferir que o próprio jogo é determinado por tais leis. Posto isso, o ponto em que a teoria emergentista tange a estética está relacionado ao salto qualitativo,⁴ pois a relação entre a apreensão do objeto estético e de suas qualidades afetivas, é semelhante à relação entre conjuntos adjacentes: as propriedades de nível qualitativo superior emergem das propriedades de nível inferior, isto é, a qualidade afetiva emerge do conjunto de conceitos em jogo. Estas qualidades, denominadas afetivas por Dufrenne, têm como base categorias afetivas⁵ – as quais envolvem afetos como, o sublime, o grotesco, o fantástico, etc. O autor as associa à noção de *a priori*⁶ kantiana. Dufrenne aponta que

não há gênese total do significado, e o *a priori* é precisamente aquele que não possui gênese... Nós não devemos afirmar, como fez Husserl, que a subjetividade transcendental é o constituinte *a priori* propriamente dito; ao invés disto, preferimos dizer que o sujeito possui diversos *a priori* ... Em outras palavras, assim como não há gênese total da apreensão do *a priori* objetivo, não há gênese total do sujeito como possuidor de um *a priori* subjetivo (DUFRENNE, 2009, p. 52-53, tradução nossa).

4 Samuel Alexander, por exemplo, em *Space, Time and Deity*, aponta, na teoria da emergência, níveis qualitativos primários e secundários.

5 Étienne Souriau apresentou em *L'Avenir de l'esthétique* as categorias afetivas organizadas da seguinte maneira (Dufrenne, 1973, p. 468):



6 “O argumento para a pureza do conhecimento, juízos e elementos *a priori* sustenta que eles são modos “claros e certos” de conhecimento independente da experiência ... na medida em que não contêm qualquer ‘ingrediente’ de sensibilidade e que não podem ser derivados dela. Kant argumenta ainda que não só são esplendidamente independentes da experiência ... mas constituem até a condição de experiência” (CAYGILL, 2000, p. 36).

Quer dizer, o conhecimento *a priori* seria algo congênito ao sujeito, logo, este reconheceria nos objetos as qualidades relacionadas a determinado tipo de conhecimento apriorístico, já que, segundo o autor, o sujeito possui diversos conhecimentos *a priori*. Dufrenne sustenta que tal conhecimento é acessado por meio do sentimento [*sentiment*]:

O sentimento é apenas uma maneira de conhecer certa qualidade afetiva como a estrutura de um objeto, e é desinteressado a despeito do tipo de participação que pressupõe. Assim como o sentimento do desejável não é uma espécie de desejo, também a ideia de um círculo não é o circular, ou o sentimento do trágico não é propriamente trágico (mesmo que possa ser opressivo ou emocionante). Portanto, podemos dizer que a afetividade não está tanto em mim quanto no objeto. Sentir é experimentar um sentimento como uma propriedade do objeto, não como um estado de meu ser. A afetividade existe em mim somente como resposta a certa estrutura presente no objeto (DUFRENNE, 1973, p. 441-442, tradução nossa).

Em vista disto, as qualidades afetivas são apreendidas pelo sujeito de acordo com as mesmas qualidades inerentes ao objeto. Não há apenas a participação subjetiva na apreensão das qualidades afetivas expressadas, mas há essencialmente a participação objetiva, e ambas coincidem para se chegar ao julgamento estético.

Logo, considera-se que o objeto estético carrega qualidades *a priori*, as quais são apreendidas pelo sujeito, e este, por sua vez, comporta em si o conhecimento *a priori* destas qualidades. Ora, como tal conhecimento é inato – já está no sujeito –, e o objeto de arte é reconhecido como tal por ser realização humana,⁷ a obra trará consigo tais qualidades desde sua concepção. Na seguinte passagem Dufrenne esclarece tal perspectiva:

Não precisamos seguir o caminho da noção de reflexão de Kant na medida em que toma rumo transcendental, pelo qual o sujeito refere-se a si mesmo, bem como à capacidade que possui de promulgar leis à natureza e ao prazer, o qual toma ou tomou ao exercer essa capacidade. Nossa preocupação envolve a maneira pela qual o sujeito lida com o objeto percebido, refletindo sobre este objeto, ao invés de refletir sobre si mesmo (DUFRENNE, 1973, p. 374, tradução nossa).

Ou seja, indo além do que Kant afirmara, considera tanto a situação subjetiva quanto objetiva do *a priori*. Contudo, chegamos à seguinte inferência: a conformidade a fins

⁷ “É provável que a natureza possua belezas e produza sentimentos de admiração superiores a tudo o que a arte pode oferecer, tanto mais porque tais sentimentos e belezas vêm frequentemente acompanhados de impressões físicas de bem-estar, mas os objetos e espetáculos naturais não foram feitos com o fito de produzir essas impressões. Mais exatamente, eles não foram feitos, mas causados pelo jogo espontâneo das forças naturais ... Para que se possa, pois, atribuir a beleza de um objeto a uma arte qualquer, é preciso que este objeto seja ‘feito’ pelo homem” (GILSON, 2010, p. 28-29).

intuída pelo sujeito participaria de seu conhecimento *a priori*. Todavia, seu acesso seria possível somente pela própria faculdade de juízo reflexiva. Sendo que, tais qualidades emergiriam a partir do livre jogo. Assim, o conceito de juízo reflexivo permanece como via que permite o acesso a tais qualidades, ao mesmo tempo que se relaciona com o conceito de sentimento adotado por Dufrenne. Além disso, o conjunto sonoro se mantém como “o belo jogo das sensações”, como definido por Kant, contudo, o julgamento associado à obra de arte será gerado não só por tal capacidade, mas dependerá, também, do conjunto de qualidades expressadas pelo objeto.

Como ocorre entre as propriedades emergentes, a maneira como o jogo se comporta envolve certo nível de complexidade. Este engloba um amplo conjunto de conceitos que interagem entre si de forma autônoma, e que, justamente por estes fatores, torna imprevisível e irreduzível, sua apreensão por meio da razão. Poder-se-ia regulamentar o conjunto de elementos que incitam uma revoada, por exemplo, ou uma partida de futebol, mas o ponto de interesse estético com relação a estes fenômenos, não está no como se faz, do que é composto, mas no prazer que tais fenômenos despertam. O sujeito, ao assistir uma partida de futebol, observa a maneira como o jogo acontece e manifesta seu juízo com relação ao prazer/desprazer perante o jogo.⁸

O fato de uma propriedade emergente não ser dedutível, corresponde, em estética, ao que Kant escrevera sobre a própria natureza da obra de arte:

O conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento ou conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter ideia da regra a qual ela deva realizar o seu produto (KANT, 2012, p. 163).

Isto leva a pensar que as propriedades da beleza ajuizada perante um objeto de arte, não dependem do conhecimento sobre as propriedades que compõem tal objeto. Não basta, no caso da música, apontar o tipo de cadência, as notas que compõem determinado fraseado, ou a instrumentação adotada; o ajuizamento sobre sua beleza, corresponde à multiplicidade de fatores envolvidos, isto é, dos fatores que a tornam bela, além disso, o salto depende da dinâmica do conjunto.⁹ A abertura de “Assim

8 Neste caso não estaria envolvido o interesse em quem ganha ou perde, não haveria torcida, somente o prazer/desprazer perante a maneira como o jogo se desenvolve.

9 J. A. Scott Kelso, em *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior* (1995), argumenta sobre a emergência de certos padrões a partir de sistemas complexos. Contudo, tomo emprestado o termo dinâmico por tal fator ter participação no desenvolvimento de tais sistemas. A meu ver, relacionar emergência a padrões seria, de certa forma, contraditório, pois um padrão é reconhecido por meio de recorrência, tornando-se, consequentemente, previsível – situação contrária à definição de emergência. Uma propriedade emergente surge como algo novo no percurso dinâmico de um fenômeno é não significa que tornar-se-á um padrão. A maneira como determinada propriedade emerge permite reconhecer uma

falou Zaratustra” de Strauss, é exemplo disto, sua qualidade afetiva é despertada pelo decorrer de toda a seção. Não há como apontar, por exemplo, que somente na cadência perfeita final estaria a “sublimidade”, mas é necessário considerar o todo, é este movimento dinâmico que permite a evolução para o nível afetivo que a abertura desperta.

A esta altura, pode-se chegar à hipótese de que a forma da obra musical salta como propriedade emergente. Neste caso, sua estrutura é definida internamente na percepção do sujeito, e, tornando-se parte dele, o conduz para o despertar de seus afetos imanentes. Koopman e Davies apontam:

nossa identificação com a obra pode ser tão completa que a fronteira entre ela e nós parece desaparecer. O movimento musical pode parecer tornar-se nosso próprio movimento. Em nossa consciência não há uma forma externa a ser contemplada; a dinâmica da música nos domina, impondo seus padrões sobre nossa experiência. (KOOPMAN; DAVIES, 2001, p. 267, tradução nossa).

Isto porque a forma musical não consolida-se externamente, mas sim na mente do sujeito que a apreende. Como definido por Kant, a música é o belo jogo das sensações pelo fato de que suas proporções matemáticas são percebidas de acordo com uma conformidade formal, visto que existe a relação com a capacidade mnemônica do sujeito ao conectar o material anterior com o que está no presente. O que é reforçado sob o ponto de vista de Gadamer quanto ao “entendimento” da obra musical, esta, segundo o autor, trata-se de “pura mobilidade da forma, uma espécie de matemática toante, onde não há conteúdo objetivamente significativo que possamos perceber” (GADAMER, 1999, p. 161). Não obstante, o entendimento de tal significado, não é nada mais que propriedade emergente que salta por meio da apreensão do objeto, considerando que trata-se daquela configuração formal associada à síntese da multiplicidade de sensações apreendidas por meio do movimento musical. Da mesma maneira que para o artista, a imaginação participa no processo de criação, para o sujeito que a apreende, a imaginação participa na contemplação, ela atua na faculdade do juízo permitindo a combinação dos elementos, os convergindo para a conformidade formal do objeto musical.

Seguindo para via metafísica, Schopenhauer considera música a relação “com algo que, essencialmente, nunca se pode tornar representação, a coisa-em-si, a Von-

nova qualidade segundo um comportamento imprevisível. Assim, o que é reconhecido como emergente é justamente algo que não havia sido observado anteriormente, e o qual não será reconhecido como padrão, mas como algo novo e distinto, em relação ao todo.

tade”,¹⁰ é “como a cópia de um modelo que, ele mesmo, nunca pode ser trazido à representação”. E afirma: “como nosso mundo nada mais é do que o fenômeno das Ideias na pluralidade, mediante sua entrada no *principium individuationis* (forma de conhecimento do indivíduo), a música, visto que vai além das Ideias, é também por inteiro independente do mundo fenomênico”, portanto, “a música é uma cópia e objetividade tão imediata de toda Vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as Ideias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares”, não é cópia das Ideias, “mas cópia da própria Vontade, da qual as Ideias também são objetividade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 229-230).

Logo, a música apresentaria a essência, a “alma interior” de todas as possíveis “aspirações e disposições humanas”. Isto porque, segundo o autor, ela expressaria os estímulos internos de nossa Vontade de forma “precisa”, ou seja, a cópia exata da Vontade. Tendo em conta o que o objeto musical é segundo a metafísica do belo, pode-se considerar que tais características podem saltar como propriedades emergentes por meio de contemplação, visto que sua apreensão não segue princípio de razão.

Este processo depende da inter-relação entre os elementos que constituem o objeto estético. James Blachowicz, em *Essential Difference* (2012), escreveu sobre o “sistema perceptivo/sensorial” – o qual permite copiar ou reproduzir características e relações entre os objetos. “Este sistema está fundamentado sobre a possibilidade de identidade formal (mas não material), a qual é base para toda modelagem análoga.” Assim, “o sistema perceptivo/sensorial fornece mapas nos quais as relações formais entre as características reais presentes no mundo são reproduzidas sem reproduzir o material original relatado. Esta é uma realização epistêmica da autonomia funcional da forma” (BLACHOWICZ, 2012, p. 275, tradução nossa).

Ora, a qualidade afetiva inerente à obra permite a realização epistêmica entre o objeto material contemplado e o conjunto formal transcendente. A isto pode-se complementar que o pensamento contemplativo estaria em nível qualitativo mais alto, precedido pela percepção natural [*naïve perception*] e pela qualidade de nível mais baixo, a percepção sensorial – segundo Lloyd Morgan (1923).

Posto isto, Blachowicz trata da “virtualidade da sensação”, relacionada a um certo “tipo de ‘universal’”. O sujeito não está estritamente limitado a uma singularidade de um determinado estado atual, mas também, “situado no contexto de um conjunto de estados possíveis”. O qual não é um “conceito”, mas um “espectro sensorial virtual” que dá significado a qualquer elemento individual em seu interior. Assim, o sujeito é passível de apreender virtualmente a realidade que transcende o campo material.

10 Nas palavras de Jair Barbosa, a Vontade, “por ser em gênero inteiro diferente da representação submetida ao princípio de razão, possui predicados que escapam dele, isentando-a da determinação. Portanto, a Vontade é sem razão, sem-fundamento (*grundlos*)... é una e indivisível”. (Apresentação presente na edição em português da *Metafísica do Belo*, de A. Schopenhauer, Ed. UNESP, 2003, p. 12).

Este tipo de situação pode ser compreendida como a que envolve a contemplação da obra de arte: através da contemplação o sujeito encontra-se em uma nova realidade, que surge do jogo da faculdade de imaginação e do entendimento, a qual depende dos conceitos que o objeto oferece.

Em vista disso, pode-se estabelecer dois níveis principais de emergência quanto ao objeto musical: o primeiro envolve diretamente os aspectos materiais, e o segundo as qualidades afetivas. Quanto aos primeiros, estes podem ser considerados propriedade emergente do ato composicional, associado à liberdade criadora. Todavia, no que tange a situação do ouvinte, como discutido anteriormente, tais aspectos estariam relacionados ao entendimento da estrutura do objeto sonoro, no que tange o conceito de forma relacionado às partes que o constituem, e permitem defini-lo como motivo, tema, frase, etc.; quanto as qualidades afetivas, estas associam-se com a apreensão do sujeito que contempla a obra, e se dão como propriedade emergente alcançada por meio de níveis qualitativos. Estes níveis estariam associados com: a consideração, por parte do sujeito, de que certo objeto é obra de arte;¹¹ à simples sensação, sob a qual se reconhece o movimento musical; e à identificação da expressividade imanente do objeto, no que tange suas qualidades afetivas, a partir das quais o sujeito definirá se o objeto contemplado é belo, sublime, grotesco, cômico, etc. Quanto a este último, Dufrenne aponta que é justamente por estas características que o objeto estético será definido como tal, pois expressa seu próprio universo – o que está relacionado ao “campo virtual” no qual o sujeito encontra-se no ato contemplativo.

Assim, dentre os elementos que determinam a estrutura da obra musical, pode-se escolher, para análise, a melodia. Pode-se reduzi-la à sequência de notas que a compõe, aos intervalos formados na linearidade entre elas e à forma a qual define a frase.¹² A maneira como a melodia é apreendida não necessita de um conhecimento sobre os intervalos que a compõem, e o sentido da frase não se reduz a estes intervalos. O que é apreendido como melodia, é o conjunto que salta da inter-relação entre as notas e do sentido possível atribuído ao seu conjunto, o qual a define como frase. A partir da linha melódica como matéria, saltam as qualidades afetivas; a melodia torna-se representação de determinado afeto. Neste nível as propriedades acústicas que definem o material melódico encontram-se em nível inferior àquelas qualidades, pois neste campo, o juízo transcende aqueles aspectos – isto é, apenas realiza a conformidade segundo a forma que é julgada por meio do gosto.

Tomemos como exemplo a primeira frase da Sonata para piano em Dó maior, K. 545, de Mozart:

11 Como sustentado por Dufrenne: “É obra de arte tudo aquilo que é reconhecido como tal e proposto como tal ao nosso entendimento” (DUFRENNE, 1967, p. 16-17 apud FIGURELLI, 2007, p. 84).

12 O significado de frase aqui segue a determinação dada por A. Schoenberg: “uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 2012, p. 29).

Figura 1. Frase inicial da Sonata para piano em Dó maior, K. 545, de Mozart.



Seguindo processo reducionista tem-se: a sequência de notas: dó-mi-sol-si-dó-ré-dó, e, intrinsecamente, os intervalos de: terça maior-terça menor-sexta menor-segunda menor-segunda maior-segunda maior; os valores que definem a métrica: mínima-semínima-semínima-semínima pontuada-semicolcheia-semicolcheia-semínima, em compasso quaternário; as articulações: uma ligadura que conecta dó-mi e outra que conecta si-dó-ré-dó, enquanto que a nota sol está separada. Todo o conjunto está em andamento rápido com dinâmica em *piano*. Estas são as características materiais que representam a melodia na partitura, e fundamentam sua estrutura.

Em uma segunda análise tem-se: o conjunto dó-mi-sol, do qual deduz-se um acorde maior, e a sequência si-dó-ré-dó, da qual deduz-se a necessidade da sensível de resolver na tônica, o que ocorre por meio de ornamentação. A partir do todo deduz-se a relação harmônica: I-V-I. Quanto ao contorno melódico tem-se: a partida de um ponto de repouso que segue para uma região de tensão e o retorno ao ponto de partida – retorno que gera a sensação de repouso. Nesta última observação tem-se algo que passa a transcender a análise que envolve a teoria musical, justamente, por considerar-se a sensação gerada por meio do conjunto. Além disso, pode-se inferir que a sensação de tensão estaria no caminho ascendente à nota sol e na necessidade de resolução da nota si, enquanto que a sensação de repouso pode ser deduzida pela chegada na nota dó. Por outro lado, ao se ouvir a melodia, a qualidade musical transcende a partitura. Existe aí um sentido intrínseco que permite determinar a sensação sem ter conhecimento teórico das relações melódico-harmônicas entre as notas. Ao ouvi-la, o que é apreendido não é a relação tônica-dominante, mas o conjunto que define a frase, e neste ponto a apreensão não reivindica redutibilidade, isto é, torna-se desnecessário reduzir a sensação despertada ao conjunto material do qual ela se origina. A partir deste nível, ao contemplar a inter-relação entre os elementos que constituem o material sonoro, salta, por meio do juízo reflexivo, o que se define como a beleza atribuída à frase musical – superveniente do conjunto material –, e que, ao mesmo tempo, é intrínseca a ele – pois julga-se a beleza de acordo com o que é oferecido pelo objeto.

Conclusão

O juízo reflexivo, para determinar a qualidade afetiva do objeto musical, não necessita do conhecimento que envolve o comportamento dos fatores materiais, simplesmente permite saltar aquela qualidade. Da mesma maneira ajuíza-se a forma: o conjunto formal apreendido por meio da obra de arte musical, através do juízo reflexivo, não solicita o conhecimento por meio da razão, pois o sentido da forma emerge das proporções intrínsecas da obra, quer dizer, é desnecessário, para a apreensão estética, ter conhecimento das notas, da série, do espectro, e demais qualidades que são apreendidas por meio da razão.

Observa-se que o sentido que o objeto propõe “não pode ser justificado nem por uma verificação lógica nem por uma verificação prática; é suficiente que ele seja experimentado, como presente e urgente, pelo sentimento” (DUFRENNE, 1981, p. 45-46). Em parte, pode-se associar este pensamento com o que propõe a teoria emergente no que tange o conceito de irredutibilidade, no sentido proposto por Broad, e até mesmo Alexander. Pois, a expressividade imanente no objeto de arte é apreendida por meio da contemplação de sua estrutura como um todo, sem a necessidade de recurso que busque reduzir o objeto aos elementos que o constituem, basta contemplá-lo em seu estado atual, isto é, da maneira como apresenta-se e expressa-se no mundo.

Por conseguinte, chega-se à conclusão de que, segundo estes fatores, com a teoria da emergência, torna-se viável observar o objeto de arte musical seguindo via que conecta seu conjunto material a níveis qualitativos superiores, de acordo com a apreensão estética. Sob esta perspectiva, cria-se relação intrínseca entre a qualidade material, estabelecida pelos elementos que definem o conjunto sonoro, e as qualidades afetivas que emergem do mesmo; além dos níveis intermediários que as conectam. Assim, destacam-se três características, as quais definem uma propriedade emergente e se relacionam com a apreensão da obra de arte musical: a irredutibilidade das qualidades afetivas aos elementos individuais que compõem a estrutura da obra, sua imprevisibilidade, e a autorregulação do juízo reflexivo. Envolvendo a sensibilidade do sujeito que contempla, e o reconhecimento da estrutura segundo as partes que dão forma a ela. Elementos que caracterizam as qualidades estéticas imanentes da obra de arte musical, e que dialogam com a afirmação kantiana quanto ao conceito de arte bela, o qual não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante.

Referências

- ALEXANDER, S. *Space, Time and Deity*. Londres: The Humanities Press, 1950.
- BAIN, A. *Logic*. Londres: Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870.
- BECKER, O. *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*. Nápoles: Guida editori, 1998.
- BEDAU, M. A.; HUMPHREYS, P. (Ed.). *Emergence: contemporary readings in philosophy and science*. Cambridge, MA, EUA: MIT Press, 2008.
- BLACHOWICZ, J. *Essential difference: toward a metaphysics of emergence*. Albany: Suny Press, 2012.
- BROAD, C. D. *The Mind and its Place in Nature*. Nova Iorque: Harcourt, Brace & Company, 1925.
- CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Tradução de A. Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.
- DUFRENNE, M. *Estética e Filosofia*. Tradução de R. Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- _____. *The Notion of the A Priori*. Tradução de E. S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- _____. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Tradução de E. S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- FIGURELLI, R. *Estética e Crítica*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- GADAMER, H. *Verdade e Método*. Tradução de F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GILSON, E. *Introdução às artes do belo*. Tradução de E. Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de V. Rhoden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KELSO, J. A. S. *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- LACOSTE, J. *A Filosofia da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986. Edição digital: Simplíssimo Livros, março de 2014.
- MILL, J. S. *A System of Logic*. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1882.
- MORGAN, C. L. *Emergent evolution*. Londres: Williams and Norgate, 1927.
- O'CONNOR, T.; WONG, H. Y. Emergent Properties. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Palo Alto: Stanford University Press, 2012. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/properties-emergent/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de E. Seincman. São Paulo: Edusp, 2012.
- SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Tradução de J. Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Enquadramento Musical e o Fim da Música

Musical Frame and the End of Music

Henrique Iwao Jardim da Silveira*

Resumo: Em seu livro “Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music”, Joanna Demers fala de como a música experimental eletrônica romperia certos aspectos codificados do que se convencionou chamar de música. Essa ruptura estaria ligada à perda de opacidade do que ela chama de enquadramento musical - aquilo que permitiria separar, de forma clara, música e não-música, música e mundo, apontando para a ideia de fim da música. O artigo expõe a abordagem sugerida por Demers e a relaciona à obra de Arthur C. Danto, “Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História”, bem como a de Hans Belting, “O Fim da História da Arte”. A partir dessas comparações, apresenta um programa para desenvolvimento do tema do “fim da música”.

Palavras-chave: Música Experimental. Fim da arte. Enquadramento Musical. Música Eletrônica. Pós-Modernismo.

Abstract: In her book “Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music”, Joanna Demers writes about how experimental electronic music would break certain codified aspects of what was conventionally called music. This rupture would be linked to the loss of opacity of what she calls musical frame - that which would clearly separate music from non-music, music from the world, pointing to the idea of the end of music. The article exposes the approach suggested by Demers, and relates it with the work of Arthur C. Danto, “After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History,” as well as Hans Belting’s “The End of the History of Art”. From these comparisons, presents a program for the development of the theme of “the end of music”.

Keywords: Experimental Music. End of Art. Musical Frame. Electronic Music. Post-Modernism.

1

Em seu livro *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music* (“Ouvindo Através do Ruído: A Estética da Música Eletrônica Experimental”), Joanna Demers flerta com a ideia de “Fim da Música”. Ao estabelecer uma diferenciação entre estética e sociologia, e enfocar a primeira como qualificando “qualquer escrita crítica que procura explicar o que a arte é, por que é produzida, e o que distingue arte de não-arte”, explicita suas perguntas norteadoras, de caráter ontológico: “o que é música eletrônica? O que dela é experimental? O que a distingue da música não-eletrônica? O que é específico à música eletrônica que está ausente em outras práticas e meios?” (DEMERS, 2010, p. 4-5).¹

* Escola de Arte e Tecnologia - Oi Kabum!. E-mail: henriqueiwao@gmail.com

1 “Any critical writing that seeks to explain what art is, why we produce it, and what distinguishes art from nonart is aesthetics” [...] “The questions that this book attempts to answer include those basic to philosophy, questions that sociology would not necessarily be best equipped to tackle: What is electronic music? What about it is experimental? What distinguishes it from nonelectronic music? What is specific to electronic music that is absent in other artistic practices and media?”

É a conjugação dessas perguntas com uma vontade de generalidade, estabelecida como um objetivo conceitual, em que o teórico possa perceber elementos que fogem aos próprios praticantes, que a leva nessa direção. A teoria estética “É intratavelmente um produto de interpretação mas, por essa razão mesma, desafia e empodera o observador a ver a floresta onde participantes poderiam apenas ver árvores individuais” (DEMERS, 2010, p. 5).²

Tanto as definições fornecidas no começo do livro, quanto à música eletrônica e à música experimental, bem como as qualificações mais descritivas do glossário ao final do mesmo, podem ser então encaradas como respostas insuficientes às três perguntas; concluiriam apenas quanto à questão da definição do escopo. Ainda estariam apenas apresentando e elocubrando sobre o conjunto de árvores, suas propriedades: faltaria estabelecer o *conceito de floresta* e operar com ele.

À definição possível de música eletrônica: “qualquer tipo de música que se utiliza de instrumentos ou equipamentos eletrônicos de modo primário, se não exclusivo”³ (DEMERS, 2010, p. 5) o glossário acrescenta que “trata-se de um conjunto vasto e disparatado de gêneros e metagêneros da música envolvendo um ou mais dos seguintes elementos: instrumentos eletrônicos, processamento de sinal, tecnologia fonográfica.” Passa a um breve incurso histórico e define três grandes áreas:

música eletroacústica institucional, que aspira a uma autonomia e rigor modernista; *electronica*, um termo guarda-chuva para um grande número de gêneros relacionados ao ambiente e ao dance; e algumas formas eletrônicas da arte sonora, ou organizações sonoras que de alguma forma se relacionam com o espaço em que são ouvidas. (DEMERS, 2010, p. 167).⁴

2 “It is intractably a product of interpretation but, for this reason, challenges and empowers the observer to see the forest where participants might see only individual trees.”

3 “Electronic Music is any type of music that makes primary, if not exclusive, use of electronic instruments or equipment.”

4 “electronic music Term referring to a large, disparate collection of genres and metagenres of musics involving one or more of the following: electronic instruments, signal processing, and phonographic technology. Electronic music appeared in the early twentieth century with instruments such as Telharmonium, the theremin, and the Ondes Martenot. During the 1950s and 1960s, it flourished on state-supported radio stations in France and Germany and at universities in the United States. Meanwhile, electronic music gradually made its way into Hollywood film, especially science-fiction movies. Thanks to a precipitous drop in the price of synthesizers in the early 1980s, synthesizers and sequencers made their way into hip-hop and mainstream pop. An analogous drop in the price of audio software during the 1990s made it possible for amateur musicians to produce high-quality recordings at home, further contributing to the democratization of the medium. Today, electronic music can be understood as including three metagenres: institutional electroacoustic music, which aspires toward high modernist autonomy and rigor; *electronica*, an umbrella for a number of ambient and dance-related genres/ and some electronic forms of sound art, or organized sound that in some way relates to the space in which it is heard.”

Cita algumas ressalvas: o papel imperfeito dessa operação de generalização e a possibilidade de exceções; a impossibilidade de ser maximamente includente, o que implica uma seleção de gêneros e obras representativas, nos quais faz-se mais claro o que seria o “modo primário, se não exclusivo”; o agrupamento dos gêneros selecionados em 3 metagêneros, traçando fronteiras entre territórios maiores, permitindo uma navegação do exemplo ao gênero, ao metagênero, movimento que tornaria mais efetiva a construção e aplicação conceitual; a divisa música popular / música “acadêmica”, cheia de hibridizações e hábitos retóricos similares, o que permitiria uma abordagem conjunta; a escolha de exemplos por volta da década 1980 e depois, com especial ênfase no início da mesma - na qual sintetizadores baratearam e foi criada a MTV: um período de popularização.

Quanto ao “experimental”, após mencionar autores que se embrenharam no mesmo tema - Amy Beal, Benjamim Piekut, Joaquim M. Benitez e Michael Nyman - resolve o problema ao relacionar o experimental àquilo que desafia convenções, resultando então, no caso de sua pesquisa, num “alvo móvel, uma vez que convenções na história da música eletrônica tem usualmente vida curta” (DEMERS, 2010, p. 7). O escopo deve então incluir elementos de acordo com uma certa diacronia: algo que pode ser considerado experimental, por ter sido experimental “em 1985, (também) poderia ter inspirado o que se tornaria convencional em 1990” (DEMERS, 2010).⁵ Novamente, essa definição tem um complemento mais descritivo:

música experimental um ramo da música modernista ocidental artística que emergiu nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1950 e que enfatiza processo contra material, confia em técnicas relacionadas a aleatoriedade e chance, e frequentemente deu aos intérpretes grande espaço em relação a como interpretar as partituras. Músicos experimentais frequentemente se perceberam em oposição à vanguarda institucional que prevalecia na Europa, repelindo apoio acadêmico ou governamental e evitando associações políticas. Nas décadas seguintes, experimentalistas permearam as universidades e assumiram muitas das armadilhas da vanguarda antiga, incluindo compromisso com políticas de esquerda e a crença em sua própria distinção estética. John Cage descreveu o experimentalismo como uma ação “cujo resultado não é previsto” (DEMERS, 2010, p. 168).⁶

5 “Yet this leaves us with a moving target, since conventions in electronic-music history have usually been short-lived.” [...] “something experimental in 1985 could have inspired what was conventional by 1990.”

6 “experimental music A branch of modernist Western art music emerging in the United States during the 1940s and 1950s that emphasized process over material, relied on aleatoric and chance-related techniques, and often gave performers unprecedented say in how to interpret scores. Experimental musicians often perceived themselves in opposition to the institutional avant-garde that prevailed in postwar Europe, spurning academic or governmental support and avoiding political associations. In the intervening decades, experimentalists have permeated universities and have assumed many of the trappings of the older avant-garde, including commitment to leftist politics and a belief in its own aesthetic disinction. John Cage described experimentalism as an action ‘the outcome of which is not foreseen’.”

Definido seu âmbito, Demers julga poder, a partir da análise de exemplos e funcionamentos genéricos, extrair princípios que ajudem a responder as duas questões que concernem a diferenciação elencada no início do artigo. Princípios que possam afirmar uma separação do seu objeto da música dita normal; que possam constatar uma especificidade a ele perante outros meios. De fato, ela constata que na música pré-eletrônica os elementos trabalhavam juntos para reforçar a posição da música como um tipo especial de organização sonora separada dos sons da vida cotidiana. Assim, “podemos estar relativamente certos de que a maioria das pessoas que nasceram em uma cultura particular podem reconhecer a música dessa cultura como música, mesmo que elas não saibam nada mais sobre a produção e significado desta” (DEMERS, 2010, p. 12).⁷ Dessa forma, Demers introduz o tema do enquadramento: tal como uma moldura demarca uma pintura de modo a separa-la da parede e assim do mundo exterior, certos procedimentos musicais, dito auto-referenciais, garantiriam uma clara separação entre música e vida, garantia essa fragilizada pelo advento da música eletrônica, e em especial, pela música eletrônica experimental. A radicalidade da especificação do meio música deve ser contestada. Os princípios extraídos devem tratar de uma música menos musical, que se diferencia e emancipa ao se aproximar da não-música.

2

O termo “enquadramento” está presente no livro “O Fim da História da Arte” (1995), de Hans Belting. De fato, “desenquadramento” já se articula ali com o tema do fim da história da arte: o fim de uma tradição que havia se tornado canônica.

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez de fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2006, p. 12-13).

Por isso, por precaução, seja feita a observação de que falo do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido do fim de regras do jogo, mas tomo por premissa que o jogo prosseguirá de outra maneira (BELTING, 2006, p. 14).

⁷ “Still, we can be relatively certain that most people who have grown up in a particular culture can recognize its music as music even if they know nothing else about its production or meaning.”

Belting, nesse livro, revisita e reescreve seu trabalho quase homônimo de 1983: o título tinha uma interrogação, tornada irrelevante com o passar dos anos, segundo o autor. Na mesma época, o filósofo Arthur C. Danto, chegara a conclusões parecidas.⁸ Os termos, entretanto diferem: Danto, preocupado com essências, fala do fim da arte e não de sua história. Mas, efetivamente, não há uma grande diferença a marcar, dado que a morte da arte implicaria a ausência do benefício “da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como próxima etapa apropriada da história.” Certamente, assim como em Belting, “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (BELTING, 2006, p. 5).

Ao invés de falar de enquadramento, Danto refere a uma mudança de paradigma artístico articulado na oposição de uma pureza modernista a uma impureza contemporânea. Via no modernismo um movimento que procurou definir a essência de cada área artística, por meio da articulação da noção de pureza - de critérios internos e específicos a cada área. No caso da pintura, o auto-questionamento modernista, em sua tendência progressiva/teleológica, levava a pintura a aparecer como tematizando seu próprio tema (o pintar). De forma que fora possível formular uma grande narrativa da pintura como aquela que determinaria, “por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma”, como escreveria Clement Greenberg, intelectual paradigmático dessa postura, na visão de Danto.⁹ A pintura era algo único, o que era confirmado por obras de arte abstrata, afirmadoras da planaridade pictórica, algo único naquele meio, e que assim não se confundia com nenhum outro meio artístico (a própria moldura, ou forma circundante do quadro, seria “partilhada estruturalmente” com a arte teatral, e portanto, ainda ambígua). A busca da pureza kantiana da arte, na qual não houvesse mistura de qualquer coisa de empírico e na qual fosse possível revelar, com o passar do tempo, os princípios a priori do meio, finalmente desvelando a essência daquela prática artística, seria a grande caracterizadora do modernismo.

Dentro dessa configuração foi que o *pop*, como movimento artístico, teve o papel disruptivo, o qual Demers quer atribuir à música eletrônica no contexto da música. Pois através do *pop* “a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte” (DANTO, 2006, p. 139). A arte *pop* concretizou um momento da história da arte em que a arte e os artistas deixariam de ter responsabilidade quanto a estabelecer uma definição filosófica do que é arte, cabendo essa tarefa aos filósofos da arte. E isso significava, acima de tudo, liberdade e multiplicação das abordagens possíveis pelos artistas. De modo que Danto evoca os

8 A obra de Belting amplia e reescreve o livro de 1983, *O Fim da História da Arte?*. Nesta, Belting menciona: “Simultaneamente ao meu ensaio anterior, o filósofo Arthur Danto publicou, em 1984, suas teses sobre o fim da história da arte” (2006, p. 45). A menção de Danto aparece, por sua vez, em Danto (2006, p. 68).

9 A frase aparece em Danto (2006, p. 74).

slogans “Tudo é obra de arte” e “Todos somos artistas” (Beuys), como exemplificação da época pós-histórica da arte.

Curiosamente, quanto a “enquadramento”, há apenas menção a moldura, quando do comentário feito a uma obra de David Reed:

A moldura de um quadro, a arquitetura do retábulo, a instalação em que uma pintura é inserida como uma jóia têm uma lógica comum, à qual eu, como filósofo, sou bastante sensível: elas definem atitudes pictóricas a serem assumidas diante de uma pintura, que por si só não bastam para essas finalidades. (DANTO, 2006, p. xv)

Não é que essas atitudes, esses enquadramentos, fossem antes tão claros e não evocassem nenhum problema (mesmo na pintura – é possível escrever uma história da moldura). Mas, de modo geral, os modos de visão, interpretação e construção artísticas estavam mais ou menos alinhados; seguiam um padrão dominante. A partir de certo momento, este foi pulverizado.

3

Danto aponta para a possibilidade de que seu entendimento da arte pudesse ser transposto para além de seu campo de especialidade, as artes visuais (em especial a pintura e escultura). O problema que atravessa o seu livro de 1981, “A Transfiguração do Lugar Comum”, qual seja – a colocação de indiscerníveis dos quais um é e outro não é arte – envolve um reenquadramento da arte, de caráter filosófico. Em seu prefácio, é levantada a possibilidade de transposição dos problemas abordados no livro para a literatura, a arquitetura, a música e a dança (a expressão é: “feitos emergir”).¹⁰ Um ponto que é, inclusive, reiterado: é possível forçar esses problemas em outras áreas das artes.¹¹ Em “Após o Fim da Arte”, usando Andy Warhol como exemplo inaugural, há também essa colocação; até o século XX acreditava-se ser muito fácil identificar uma obra de arte como arte; com as obras de Warhol, caberia a filosofia explicar como algo que fosse aparentemente uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa eram na verdade arte. “A distinção entre música e barulho, entre dança

10 “The problems this book addresses came forward most vividly in what might be called painting-and-sculpture. And so a good many of my examples are drawn from that genre of art. Nevertheless, they can be made to arise transgenerically, in all the branches of art: in literature and architecture, in music and dance” (DANTO, 1981, p. viii).

11 “Although it may be thought that the methods so far used in this book have a special and perhaps a unique application to what was once called the ‘visual arts’, it is not difficult to show that all the same problems may be forced to arise throughout the domain of art” (DANTO, 1981, p. 136).

e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele amplo paralelismo” (DANTO, 2006, p. 40).

Cabe a Demers então, contribuir a estabelecer esse amplo paralelismo. Ou então, ajudar a “forçar esses problemas” no campo da música.

Eu concordo com Danto na medida que a música eletrônica precipitou o ‘fim da música’, ou melhor, o fim das práticas e filosofias que tinham como garantido a separação da música ocidental erudita dos sons do mundo exterior (DEMERS, 2010, p. 16).¹²

O enquadramento musical e a escuta estrutural¹³ devem então ser colocados como definidores conceituais de um paradigma histórico da música, que, sob as práticas e obras da música eletrônica experimental, devem ruir e dar lugar a conceitos que dêem conta da radical disjuntividade da classe das obras musicais dentro desse escopo, mas que também possam explicar essa mesma disjuntividade.¹⁴

Para usar um vocabulário mais pós-moderno: é preciso escrever sobre como a grande narrativa da música chegou ao fim, abrindo assim espaço para diversas formulações em configurações diversas. E a chamada nova musicologia atestaria a isso, articulando-se transdisciplinarmente e rompendo com a noção de disciplina unitária para atuar junto a transposições de vários sistemas de significação e construção conceitual.

Seria possível voltar a Danto e realmente procurar estabelecer o paralelismo ponto a ponto, tanto entre sua definição de arte (a essência da arte – o que a arte é), quanto a sua descrição do modernismo e “era dos manifestos” e consequente fim da arte e estabelecimento de um período pós-histórico da arte. De modo mais flexível, sugiro o seguinte programa de transposição, em 8 passos, a mostrar:

- como uma tradição dominante de pensamento musicológico chegou a um impasse;
- como as próprias criações musicais consideradas apoiaram tanto quanto eram apoiadas por essa tradição de pensamento;
- como algumas obras – objetos problema, prefiguraram o impasse;

12 “I agree with Danto insofar as electronic music has precipitated an ‘end of music’ or, rather, the end of practices and philosophies that took for granted the separation of Western art music from the sounds of the outside world.”

13 Demers não utiliza esse termo. No verbete referente à escuta estética, menciona apenas uma “escuta musical” (DEMERS, 2010, p. 164).

14 “à necessidade de se encontrar uma definição que fosse não apenas consistente com a disjuntividade radical da classe das obras de arte, mas que explicasse como seria possível essa disjuntividade” (DANTO, 2006, p. 215).

- em que constituía o enquadramento dessa tradição;
- de que formas os conjuntos de músicas novas, isto é, de práticas de criação musical que não se resumem a exceções, não se adequariam mais ao mesmo enquadramento;
- como isso permitiria uma maior liberdade na produção musical e do musical;
- como isso, por sua vez, permitiria o estabelecimento de diversas correntes de análise, crítica e historiografia das mesmas;
- como a chegada de uma pós-história tornaria ao menos duas definições da essência da música possíveis (uma anterior, “histórica” e outra que deva dar conta do todo, de todas as disjunções possíveis).

4

Para Demers, a música eletrônica seria um tipo musical marcado pela necessidade de pensar o sonoro em sua relação com a significação, de debater até que ponto um conteúdo semântico pode ser manipulado. Assim, perante a música eletrônica, os ouvintes seriam levados a operar um tipo de escuta não-estrutural. A escuta estética “permite uma atenção intermitente para o som bem como para outros estímulos sensórios, e reconhece o valor estético de sons tipicamente ouvidos como não-musicais” (DEMERS, 2010, p. 167).¹⁵ Na falta de demandas por uma escuta que busque desenvolvimento e coesão musical, na falta de elementos que identifiquem aquilo como sendo auto-referencialmente musical, os ouvintes passam também a navegar por outras estratégias de escuta, e a considerar a obra não como parte de uma linguagem musical estabelecida no campo da arte (música pura), mas como parte da cultura humana, em sua relação com diversas formas – sociais inclusive. Uma escuta que marque unidade, coerência, generalidade, totalidade e estrutura perde sua autoridade, podendo inclusive ser impertinente. A música deixa de ser opaca a pontos de vista extra-musicais. Ela passa a poder acolhe-los, constitutivamente (nas obras pós-históricas), ou experimentar uma abertura a estes, a posteriori (reavaliação do paradigma artístico-musical como um tipo dentro da noção de *cultura*).

A escuta deve estar preparada a traçar uma trajetória sem esperar de antemão uma unidade resultante, na falta de claras convenções do que deve esperar e ao que deve prestar atenção. De outro modo, não seria adequado ouvir uma música da tradição alemã romântica da música de concerto de modo estético, segundo esses termos, pois características estipuladas pelos compositores como “marcas de *métier*, tais como desenvolvimento temático, interconecção entre harmonia e melodia, e relações

¹⁵ “Instead, aesthetic listening allows for intermittent attention to sound as well as other sensory stimuli and acknowledges the aesthetic characteristics of sounds typically heard as non-musical.”

entre diferentes movimentos da peça” (DEMERS, 2010, p. 152)¹⁶ seriam ignoradas. Assim, segundo a autora, a escuta estética estaria próxima à escuta regressiva, tal como formulada por Adorno, uma escuta a procura de fragmentos prazerosos, e praticada por ouvintes de música popular e jazz.

De forma similar, podemos dizer que a escuta estrutural, aquela que procuraria considerar as obras musicais como estruturas autônomas, ligadas a princípios inteligíveis de unidade, perderia sua centralidade musicológica, assim como obras baseadas em desenvolvimentos motivicos-temáticos e estruturações internamente necessárias, para aludir a uma formulação de Rose Subotnik.¹⁷

O enquadramento musical propriamente dito seria equivalente às

convenções que mantém a separação entre a obra musical de um lado e o ouvinte e o mundo exterior no outro. Na música artística ocidental pré-eletrônica, o enquadramento incluía como elementos os trajes de performance, o palco, rituais que regiam o comportamento dos ouvintes durante os concertos, e o uso de parâmetros musicais (timbre instrumental, ritmo, harmonia, forma) que rapidamente identificariam uma obra musical como música e não como barulho ou um som qualquer. A música eletrônica rompeu com o enquadramento musical em muitas frentes, tornando confusa a distinção entre som pré-gravado e ao vivo, incorporando sons não-musicais, e contando com espaços de apresentação não convencionais que empurram os ouvintes para dentro do espaço de performance (DEMERS, 2010, p. 172).¹⁸

Forneço exemplos de possíveis rupturas (as quais, em um trabalho futuro, podem ser anexadas análises de obras e performances que incorporem estes aspectos):

O uso de sons eletrônicos implicava que muitos ouvintes não reconheceriam aquele som, por mais que ele pertencesse ao paradigma da nota, como algo

¹⁶ “Aesthetic listening would be ill suited to this repertoire, because it would ignore many of the features composers intended as markers of craft such as thematic growth, interconnection of harmony with melody, and relationships among different movements of a piece. Works that do not follow such schema but instead repeat smaller units over long stretches afford momentary attention that does not necessarily demand hearing larger-scale patterns or growth. It is certainly possible to hear such works with larger-scale growth in mind, just not expected.”

¹⁷ Cf. Subotnik (1996, p. 148-176).

¹⁸ “Musical frame the conventions that maintain the separation between the musical work on the one hand and the listener and the outside world on the other hand. In preelectronic Western art music, elements of the frame have included performer attire, the stage, rituals governing listener behavior at concerts, and the use of musical parameters (instrumental timbre, rhythm, harmony, form) that quickly identify a musical work as music and not as noise or random sound. Electronic music has assaulted the musical frame on many fronts, by confusing the distinction between live and prerecorded sound, incorporating nonmusical sound, and relying on nontraditional venues and spaces that thrust listeners into the performance space.”

advindo de um instrumento musical, isto é, advindo de um objeto próprio para a criação e prática musical.

O uso de ruídos, por mais texturais e abstratos, isto é, adequadamente musicais, implicava que não se poderia mais separar perceptivamente, de modo claro, um som produzido para fins musicais e outros sons resultantes de dispersão energética, como aqueles produzidos por máquinas em seu funcionamento, mecanismos de combustão etc.

O uso de sons eletrônicos, mesmo que dentro do paradigma da nota, evocaria quase inevitavelmente imaginários extra-musicais, ligados ao tropo *ficção científica*: o alienígena, o espacial, o virtual (o simulacro).

Com o advento de uma música que aparenta ser alienígena ou robótica / maquínica para alguns ouvintes, um efeito antropológico é reforçado: assim como, no contato com músicas de culturas apreendidas como exóticas, a própria música ocidental tinha de ser avaliada como pertencente a uma cultura dentre outras (mesmo que esta tivesse como característica formular-se como universal), a sugestão de uma exo-musicologia especulativa coloca as práticas mais diretamente humanas como formas específicas de interação homem-máquina, de hibridização homem-objeto e de formulação do que consiste uma performance.

O uso de sons não tradicionalmente musicais, recontextualizados, tanto na forma objeto sonoro como enquanto paisagens sonoras, torna o reconhecimento do que é o som musical um problema, no seguinte sentido: sons da vida cotidiana podem ser reconhecidos como musicais fora de contextos musicais; por outro lado, passa a ser possível uma musicalização do mundo e metaforicamente, uma afinação do mesmo. Ademais, longe de um sistema auto-referencial, muitos desses sons passam a poder carregar informações diversas: sobre o contexto em que foram produzidos, sobre hábitos e práticas a eles relacionados. Ademais, passam a poder falar sobre algo: narrativamente ou simbolicamente. Características literárias que ocorreram na pintura do período mimético podem ser transpostas para a música.

A sobreposição de diferentes estratégias em relação aos tipos de sons empregados em contextos em que as convenções genéricas são quebradas ou não tão bem estabelecidas, gera uma predisposição no ouvinte a empregar diversas táticas de escuta.

O uso de gravações em situações que tornam indeterminado ao público o que está pré-gravado e o que não, provoca uma reavaliação do que é a performance, além de aproximar características informacionais (arquivos, dados), de musicais (articulações de sons).

O uso de formas que tornam as categorias “começo” e “fim” incidentais ou problemáticas, acabam por mostrar como unidade e organicidade temporal são construções locais.

Músicas de duração muito longa ou muito curta questionam o humano como base do musical, ao mostrarem incapacidades de apreensão do nosso sistema cognitivo. Instalações sonoras deslocam o musical para longe da performance e do fechamento temporal.

A possibilidade de promover apresentações em diversos locais: praças, galerias, bares, na rua, em apartamentos etc, faz com que a sala de concertos seja vista como apenas uma das possibilidades de espaço para o musical; possui características próprias, assim como outros locais também possuem as suas.

A frequente eliminação do palco ou do espaço dedicado exclusivamente aos músicos aproxima artistas e público no sentido de tornar mais explícita a corresponsabilidade pelo espaço em que a música se insere.

A apresentação de obras que vem acompanhada de sugestões de estratégias de escuta específicas ou que pedem para que o ouvinte foque em determinado aspecto, acaba por questionar a centralidade da escuta estrutural.

A sonificação de elementos normalmente não audíveis traz a ideia de que tudo pode ser experienciado como som e possivelmente, como música.

O uso de hits musicais como materiais para colagens musicais, sob alegação que estes são o ruído inestético das cidades urbanas, confunde ainda mais as noções de música e ruído, propondo que essa análise seja sempre contextual.

5

Apresentar a música após o fim da música seria uma tarefa menos rígida, dado que menos estruturalista: pois deixaríamos de conceber a música como sistema autônomo a ser avaliado segundo articulações e referências internas; a construção, manutenção e evolução do musical em si, passa a ser uma das opções disponíveis. De um modo análogo às artes visuais, e em especial à pintura, a crise da tonalidade na música corresponde a escrita da história da mesma como clivada entre uma tradição que considerava o musical como uma essência descoberta e que relegava a história da música ao passado, bem como o de uma vanguarda modernista que considerava a música sob os auspícios de uma evolução do musical: desenvolvimento cada vez maior de todos os parâmetros musicais e suas relações internas, com a incorporação de elementos auto-referenciais que eram erroneamente identificados como não-musicais, em virtude de preconceitos (avaliações pouco racionais).¹⁹

Ambas estas ainda presas ao enquadramento, é com o fim da visão de que existiria uma relação necessária de enquadramento, que a música vai poder ser inserida como

¹⁹ Belting (2006, p. 202-203) desenvolve a ideia da clivagem para as artes visuais.

arte dentro de uma história da cultura, abrindo com isso diversas abordagens do mesmo objeto, no sentido de diversos pontos de vista, efetivamente. Se houve uma construção da história da música, ligada a ideia de desenvolvimento da linguagem musical e ligada a diferentes estilos - cada qual com seu duplo vínculo, à época e suas questões, mas também à ênfase na abordagem da linguagem, permitindo uma avaliação de autonomia e heteronomia, como em Adorno -, após o desenquadramento, as histórias da música avaliariam muito mais gêneros, nos diferentes fenômenos de constituição destes e nos seus entrelaçamentos com as realidades sociais e culturais. Se é verdade que “a imagem precisa de um enquadramento adequado, assim como ele de uma imagem” (BELTING, 2006, p. 337), isto é, que para tratar e conhecer o objeto de pesquisa é necessário estabelecer tanto o objeto através dos critérios de abordagem e seleção, quanto os critérios de seleção e abordagem através do objeto, a situação seria de uma pulverização na determinação destes; de uma maior atenção à singularidade das circunstâncias envolvidas.

Da mesma forma que, entre 1300 e 1900, a pintura esteve preocupada com a mimese e a representação, entre 1400 e 1900, segundo Demers, a música esteve preocupada com beleza e qualidade composicional. Tal como a fotografia instigou uma crise filosófica na pintura, a eletricidade teria provocado uma mudança estética comparável na música.

Inventores e compositores rapidamente perceberam que instrumentos eletrônicos não eram apenas bons para imitar instrumentos acústicos. A tonalidade sofreu múltiplas investidas, primeiramente nas mãos da harmonia serializada, depois com as gradações microtonais que os instrumentos eletrônicos repentinamente tornaram possíveis. Fonógrafos ressuscitaram sons do passado para o presente, liberando a música pela primeira vez do seu aprisionamento no presente. Ruído e silêncio rapidamente evoluíram seu status de objetos proibidos de segunda classe para o de novas ferramentas colorísticas e então para o de materiais musicais legítimos. Tal como no mundo das artes visuais, músicos e ouvintes de música encontraram-se a perguntar questões similares as de Danto. Se silêncio e ruído agora são musicais, se uma performance musical pode consistir de sons pré-gravados, e se a música pode consistir exclusivamente de sons do mundo externo, então o que é que faz da música eletrônica música e não simplesmente som? (DEMERS, 2010, p. 158).²⁰

20 “Inventors and composers quickly realized that electronic instruments were good for more than merely imitating acoustic ones. Tonality endured multiple assaults, first at the hands of serialized harmony, then with the microtonal gradations that electronic instruments suddenly made possible. Phonographs resurrected sounds of the past into the present, freeing music for the first time from its imprisonment within the present. Noise and silence quickly evolved from their second-class status as forbidden objects to novel coloristic tools and then to legitimate musical materials. As in the visual-arts world, musicians and music listeners find themselves asking questions quite similar to Danto’s. If silence and noise are now musical, if a live music performance can consist of prerecorded sound, and if music can consist exclusively of sounds of the outside world, then what is it that makes electronic music music and not simply sound?”

De modo que também a música poderá, de um ponto de vista cosmopolita (isto é, não inserido em um contexto específico que forneça chaves de antemão para suas escolhas), recair na caracterização de Hegel - que segundo Danto, estaria certo porém precipitado -, na célebre passagem dos Cursos de Estética: a arte agora nos exige consideração intelectual.²¹

Referências

BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, A. C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEMERS, J. *Listening Through the Noise - The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Literatura recomendada

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA, EUA: Harvard University Press, 1981.

SUBOTNIK, R. R. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 148-176.

21 A passagem ocorre em Danto (2006, p. 35), que cita a Estética de G. W. F. Hegel (a sua fonte é Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art. Tradução de T. M. Knox. Oxford: Carendon Press, 1975. p. 11): "A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que o fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é."

Escuta e interpretação*

Listening and interpretation

*Paraguassú Tavares Pereira Abrahão***

Resumo: Escuta e interpretação são questões que a vida impõe ao homem. Com elas e a partir delas revela-se a dinâmica da criação de um cosmo que se dá como existência e que pode ser experienciado na exemplaridade da música. O presente artigo parte desta compreensão para colocar em reflexão a tendência de um desvio vertiginoso do mundo moderno que se afasta da música como existência e transforma as questões da escuta e interpretação em disciplinas funcionais para obter um produto findo dentro dos padrões de certeza que a técnica promete garantir. Deixando fluir a reflexão na historicidade ontológica do homem, o ser-aí no mundo, procura-se a partir da música compreender como a escuta e a interpretação possibilitam a instauração do sentido do som e o som de um sentido como música – existência.

Palavras Chaves: Música. Sentido. Escuta. Interpretação. Poética.

Abstract: Listening and interpretation are questions that life imposes on man. The dynamics of the creation of a cosmos that gives itself as existence is revealed with them and throughout them, a cosmos that can be experienced in the exemplarity of music. The present article starts from this understanding reflection on the tendency of a vertiginous deviation of the modern world, one that moves away from the music in its essence, as existence, transforming the questions of listening and interpretation into functional disciplines, aiming to obtain a finished product within the realm of possibilities secured by the stand of technique. Reflection on the ontological historically of man, the being-in-the-world, it is sought to understand how – from the music – listening and interpretation enables the establishment, on one hand of a sense of sound and at the same time of sound as a sense, as music - existence.

Keywords: Music. Sense. Listening. Interpretation. Poetic.

Não há nada mais exemplar do que a música para se aproximar das questões da escuta e da interpretação, e, à guisa desta exemplaridade lança-se aqui um exercício de pensamento que possibilite o aprofundamento do tema por via de uma experiência de uma sonoridade que traz um sentido.

Ao entender que a música é essencialmente um cosmo sonoro, tal como entendiam os gregos antigos, compreende-se que este universo abriga possibilidades do sensível apresentar-se convidando, com um afago de um toque, uma coparticipação em um sentido, o qual se introduz como uma oferenda insinuando a orientação possível de realização imperativa de um acontecer: a irrupção de uma arte que anuncie a presença do ser.

Música como arte é para o homem vida como existência, pois revela uma dinâmica de realização que deflagra a criação, a gênese, lançando o homem a participar de um sentido de ser que o torna humano, ou seja, um sentido que o toma e o leva a pôr

* Para Gilvan Fogel.

** Conservatório Brasileiro de Música. Centro Universitário Brasil. E-mail: pabrahao@gmx.net

em realização tudo aquilo que lhe é doado pela vida. Participar é estar aberto para receber as doações do real que sempre já trazem um sentido indicando possibilidades de realizações. Ao deixar-se guiar-se pelo sentido, o homem se permite escutar a ressonância do que se revela e se esvai, e desde modo torna-se aquele que pelo encantamento de uma escuta atenciosa pode interpretar e colocar em realização o que lhe seduz, o sentido do som e o som de um sentido como música.

Ao se entender que música seja uma arte que busca colocar em concretização o som de um sentido, pode se dizer que a interpretação vai ao encontro deste sentido conduzida pela escuta de uma sonoridade que advém ao homem como um destino. Sendo o homem um ser que está aberto para acolher os sentidos enviados de um mundo sonoro, ele também é destinado a interpretar e cuidar desta sonoridade inserindo-se no movimento circular da gênese da música que é ao mesmo tempo a gênese do humano, ou seja, nascer e ser pelo e no fazer de realidade.

Mas eis que esta ciranda da criação centrífuga o homem para o centro exigindo dele sua audácia, exposição e escolhas dentro d'aquilo que o circula. Ao escutar o que lhe é dado como um *ostinato*, o homem interpreta a ressonância do que soa e realiza o seu *solo*. Porém, para que a roda continue a girar é necessário abandonar o púlpito para reatar a ligação com o ritmo da dança.

Neste limiar entre o *solo* e o *ostinato* é onde reside o perigo, pois ao se perceber como o intérprete do mundo, o homem se diferencia e se retira deste para poder ter a possibilidade de ver as dimensões daquilo que observa. Ao tentar ver o movimento que vai e volta em um ritmo contínuo, ele se afasta do círculo e perde o equilíbrio, escorrega e a queda torna-se inevitável. O círculo se distancia e o homem, desde então, passa a perseguir a roda da vida. Sempre aos tropeços tenta nos seus limites construir um mundo à semelhança do ideal que lhe foi permitido vislumbrar. No encaixe de seu objetivo, cria e calcula estratégias para retratar algo do que foi visto; e, na ânsia e com pressa de terminar o desenho deste mundo, corre para não perder de vista o que já se foi. Sem se dar o tempo da espera, não percebe que a única coisa que pode ajudá-lo a se aproximar do que não mais voltará, é escutar a ressonância do tom que vem e se esvai de um ritmo de cadências.

A presente análise se preocupa em seguir a ressonância do ritmo dos limites e dos não-limites do andamento permanente da música na cadência de um mundo, procurando se ater no ritmo do mundo moderno e técnico que avança na experiência da música de concerto de uma cultura nascida no Ocidente racionalizado em rumo à globalização. A atenção será voltada especialmente para compreender o andamento histórico de um movimento que parece encontrar-se, nos dias de hoje, em ritmo acelerado, perseguindo o objetivo da estocagem de dados. Este andamento histórico não é pautado por uma cronologia que marca os acontecimentos, mas por uma busca ontológica que possa revelar a irrupção da necessidade deste abastecimento de informações.

O que o mundo moderno procura estocar são dados para garantir a segurança dos fundamentos que possam sustentar convicções de um grupo determinado. Adquirir informações tem sido o moto da contemporaneidade que se encontra, já há algum tempo, imersa na construção de meios e formas de controle de certezas. Esta é a marca da era da técnica. Nesta, o homem encontra-se ora como o sujeito que acumula, seleciona, determina, estrutura e organiza o objeto de interesse a ser consumido, ora como o próprio objeto devorado nesta relação. Tudo que caia à vista passa a ser objeto de cobiça e é apreendido como um fato passível à manipulação. Como uma coisa à mão, o objeto recebe uma atribuição para alcançar finalidades idealizadas e desta forma ganha uma função dentro de um esquema elaboradamente arquitetado.

Nesta estrutura sistematizada, tudo que fica em evidência ganha o seu destaque e valor, e, o que ainda se mantém obscuro deverá ser trazido à luz e exposto como conhecimento adquirido. O que não se deixar ou permitir delimitar pelas certezas ganhará o desdém e o desapareço. Deste modo, qualquer saber não comprovado, experienciado pela intuição e pelos afetos será ofuscado pelo conhecimento de fatos acumulados. Daí que hoje a atenção dada à educação volta-se para a aquisição de informações e técnicas de aprendizado. A música torna-se um objeto apreensível e passível de domínio; a escuta e a interpretação tornam-se disciplinas da música submetidas aos critérios de medida e adequação. Tocar passa a significar destreza técnica e interpretar adequação a um estilo já definido. A finalidade última é a obtenção do domínio do objeto. Como tudo é produzido nos moldes do já previsto, a arte da interpretação deixa de ser nascimento de um sentido para ser o acúmulo de superações de limites. Neste superávite de produção o muito se torna insuficiente e cresce a apatia frente à exaustão de recursos. O palco, tal como uma terra violada, torna-se árido, exaurido, e perante tal conjuntura cresce uma preocupação: como promover a cura de tal degradação?

O que se pretende deixar ecoar neste artigo são questões que do silêncio se fazem presentes na fermata de uma frase: não tem sido essas, a escuta e a interpretação, confundidas com algo que as coloca em referência à ordem do entendimento de um conhecimento adquirido?

A música no mundo moderno

A música hoje tem sido apresentada como um objeto a ser produzido, consumido e dominado pela habilidade técnica. Tal capacidade se reveste do individual e do subjetivo para se encaminhar e alcançar a difusão de generalidades, as quais se cristalizam como modelos a serem seguidos. Este percurso tem se mostrado não somente na indústria musical como também na formação de artistas, formação esta que atende

e serve à exigência mercadológica de um mundo técnico-científico da cultura da racionalidade. Tal cultura é a que vem se alastrando com a globalização levando com punho de ferro a questão da técnica moderna para além das fronteiras do Ocidente. Aonde ela se radica, a técnica torna-se a questão preponderante que se apodera do mundo contemporâneo aliciando, entre tantos, as artes para o cientificismo.

A arte rumo à ciência é uma realidade que tem se tornado cada vez mais presente no meio acadêmico musical. O olhar direcionado para a técnica visa formas detalhadas nos moldes do já desenhado. Repetir o modelo é garantia de qualidade equacionada na qual se reconhece o predefinido. Trata-se de um modo de ver pela evidência. A escuta e a interpretação deixam aí de serem questões para serem entendidas como consequências de associações com o que se pode enumerar do desempenho musical, ou seja, escuta torna-se referência à capacidade do órgão auditivo de captar cognitivamente dados musicais, tais como medidas de frequência, duração e decibéis; e a interpretação torna-se igualmente uma capacidade mensurável de organizar e aplicar adequadamente padrões consagrados a partir de informações adquiridas e acumuladas. Tocar passa a ser uma corrida em busca de acertos que são prometidos pelas bulas de autoajuda da expertise, que garante trazer ao entendimento os mistérios da arte.

Entender aí significa trazer tudo à consciência, ou seja, ver os contornos da forma com clareza até esta se tornar óbvia sob o jugo da ciência. Mas o que clareia, também ofusca. O cientificismo torna a formação dos músicos uma redução de conhecimentos empíricos que levam em conta apenas o aí posto, seguindo cada vez mais uma tendência na pesquisa do comportamental. O que se almeja com isso é alcançar o padrão qualitativo de capacidades de desempenho de uma tarefa de domínio específico. Nesta concepção, tocar significa domínio de técnicas de desempenho, e o que se chama de qualitativo nada mais é do que um valor que é avaliado pelo modo de medir e de determinar o já esperado; trata-se, portanto, de um valor quantitativo de equações dos elementos que vão compor o padrão idealizado. Todo o foco se direciona para uma racionalização que quer alcançar a identificação da coisa certa que ganha tal identidade a partir da exclusão das diferenças que se opõem à forma predeterminada. Por uma cegueira branca, segue-se o objetivo do acerto pela razão matemática que soma os elementos, diferencia-os, multiplica-os e os divide. Nesta lógica o que importa é a coisa em si que é representada por razões de proporcionalidades numéricas em vista do reconhecimento do confiável e do seguro.

Sobre os alicerces da lógica da razão o mundo moderno ergue-se tentando desvendar os mistérios que a vida resguarda apoderando-se de autoridade para determinar a criação, tornando esta um produto que pode ou poderá ser reproduzível. É neste desdobramento que a arte, em geral, e a música, aqui, em especial torna-se produto que irá representar ora uma cultura ou ora o estilo individual de um autor.

O conhecimento e a música

Mas que produto é este que a música se torna? Trata-se apenas de uma simplória mercadoria que se coloca nas prateleiras à venda? Certamente não. Este produto se trata de um tipo de conhecimento específico, qualificado como um objeto a ser manuseado, moldado e consumido para uma finalidade. Na visão moderna da realidade, música torna-se objeto a ser conhecido através da busca de uma verdade mesurada, qualificada e definida. Nesta compreensão, que toma como base a relação de sujeito cognoscente e objeto conhecido, se interpõe entre a música e o músico uma mediação que se apresentará como um terceiro elemento: o conhecimento.

O conhecimento passa a ser uma terceira substância, uma terceira “coisa”, a saber, uma propriedade, um poder ou uma faculdade do sujeito, da “alma”, responsável por estabelecer a mediação. Ele torna-se uma espécie de *hifen* para conectar sujeito e objeto, homem e mundo. O conhecimento torna-se assim *meio e instrumento* e forja-se um campo específico de investigação, cunha-se um “objeto novo”, que, portanto, reclama uma *nova* disciplina – a teoria do conhecimento. (FOGEL, 2015, p. 98)

Esta compreensão da música, inserida em uma relação que tem como base o sujeito e o objeto, é um desdobramento inevitável da concepção moderna de mundo, que passa a compreender a realidade pela lógica, transformando tudo em uma determinação do homem.

A determinação é que irá atribuir (dissimuladamente) um valor, uma qualidade, à coisa observada. Deste modo posto, o objeto passa a corresponder ao que lhe é imposto. Tudo o mais que estiver além ou aquém do determinado será entendido como falso. Esta elaboração que alguma vez obedeceu a um impulso e apresenta-se por um método, desdobra-se em um esquema lógico sistematizando uma metodologia que garantirá o assecuramento da coisa certa, ou seja, o resultado pretendido que corresponde a uma verdade enunciada. A música torna-se, nesta ‘engrenagem’, um produto de uma metodologia de construção de um conhecimento determinado, ou seja, especializado.

Como produto, a música torna-se uma necessidade de consumo de uma verdade construída que se adequa a uma situação circunstancial. Ao ser blindado com a toga da verdade, o produto musical se sustenta no cálculo do verdadeiro e do falso para comprovar convicções que são no mínimo discutíveis. A indumentária pomposa, que pretende impor um valor, serve para mascarar a convicção e apresentá-la como a verdade da coisa. Daí que, representar significa a ação de mostrar a coisa sob uma máscara que apresenta um cobiçado ideal do objeto em questão. Semelhante a esta estrutura constrói-se um nobre produto apresentado nos cursos das academias de música: o conhecimento musical embutido de uma técnica de aprendizado.

A música passa a ser prisioneira deste esquema que corrompe os músicos por este produto que lhe impõe uma dimensão de valor quantitativo do verdadeiro e do falso. A partir de e em nome do conhecimento se disseca o objeto musical e se constrói teorias e fórmulas que serão divulgadas como modelos informativos do belo, do correto, do perfeito e dos valores de musicalidade. Estes modelos e fórmulas respeitam um prazo de validade e são posteriormente substituíveis por novos que já são velhos, visto que estes últimos obedecem sempre à repetida e mesma estrutura de mascaramento das convicções.

A técnica e a música

Acredita-se que a repetição do esquema por uma mesma metodologia possa garantir a reprodução do certo. Daí que o procedimento técnico torna-se a prioridade e os esforços são direcionados para que o processo esquematizado seja respeitado. A atenção se desvia da coisa para o procedimento e se instaura, deste modo, o empoderamento da técnica sob a música.

A técnica tem sido o marco do mundo contemporâneo. Posta em evidência, ela se faz necessária nos dias de hoje. No entanto, o que dela se apresenta e deixa em evidência como presença é também o que se escamoteia. Ao se mostrar revelando a realidade se realizando, ela conclama o foco da atenção para o processo, encandeando deste modo aquilo que move a própria ação do fazer, ou seja, a essência do agir. Realizar impõe determinação, disponibilidade, dedicação. Quando há tal proposição, vem também a reboque o desejo do domínio, a exploração dos meios (instrumentos) e a ânsia pelos resultados idealizados. A mecanização se instala, aumenta a reprodução do esquema do certo, cresce o número de excedentes e a produção se banaliza.

Porém, o que não se pode dizer é que o que impulsiona a construção de tais esquemas não seja oriundo de uma real motivação de se conhecer e que também não seja agraciado por doses de criatividade, pois motivação e criatividade não são coisas que o homem moderno possa manipular, mas são doações (para ele) da dinâmica da vida.

O fascínio pelo desconhecido sempre existiu, por isso o homem é tomado pelo arrebatamento quando leva em punho a tocha acesa para vê-lo. Pela motivação o peito abre-se e se deixa ser flechado pelo desconhecido. O que realmente encanta é ser surpreendido por aquilo que ainda se mantém no obscuro. Mas o homem como é insaciável e desconfiado, procura pela luz da razão para tornar possível a certeza do que vem a ser conhecido. Mas como o ângulo do foco tem um limite, a compreensão da coisa se dá sempre por uma direção a cada vez. Na ânsia de não se perder o que já foi visto, tenta-se assegurar deste, determinando-o para poder, posteriormente, reconhecê-lo. Ver para conhecer e reconhecer têm sido a forma de se assegurar do

certo, o qual o homem não se cansa de perseguir. Como bem diz Gilvan Fogel (2015, p. 98): “Este tipo de evidência cria sempre uma escuridão, uma cegueira no pleno meio-dia de evidência”.

É deste modo que a tradição filosófica vem privilegiando a visualização. O homem ao experienciar o real procura determinar os limites passíveis de serem conhecidos, e, ao se defrontar com algo novo, faz o reconhecimento do que já foi predeterminado. A partir disso são feitas as adequações e firma-se, pela concordância, o conhecido como verdade. O entendimento se dá, portanto, por uma verdade que adequa o que se tem à vista de uma razão. Daí que, como diz Jean-Luc Nancy, “figura e ideia, teatro e teoria, espetáculo e especulação condizem melhor, sobrepõem-se, ou substituem-se mesmo com mais conveniência do que o podem o audível e o inteligível, ou o sonoro e o lógico” (NANCY, 2014, p. 12). Até mesmo o concerto, nos dias de hoje, tem seguido a tendência do espetáculo. Desta forma, institui-se a plasticidade pela plasticidade para ganhar-se a notoriedade. O performático tem sido cada vez mais requerido no meio musical para garantir tal visibilidade, pois o que está à vista tem se sobreposto cada vez mais ao que deve ser escutado. Sem dúvida é próprio do homem a busca por garantias, porém este modo de olhar para o mundo o torna dilacerado de si mesmo ao iludir-se que pode ignorar os mistérios como mistérios.

E o que se compreende por mistério? O mistério não é algo que ainda não foi descoberto, mas uma força que move e promove o agir sem que possa ser vista, porém pode ser sentida, experienciada. Destarte ela não permanece, pois é fugidia, não se deixa apreender. Trata-se de uma força que reside no recolhimento. Como Carneiro Leão (1992, p. 180) diz, o mistério “é a de-ferência mais íntima da interioridade de nós mesmos, dos outros ou de qualquer coisa. [...] Mistério vem do verbo grego que significa trancar-se no centro, concentrar-se [...]”. Reafirmando o que já foi dito, o mistério não se trata de algo a ser evidenciado, mas sentido em sua concentração. Sua presença se instaura ao ser sentida, deixando uma memória de sua existência que cunha o saber. A revelação do mistério se dá como um todo por instantes que se volta imediatamente para o todo, tal como diz a palavra *Ge-heim*,¹ no alemão, que significa concentração ou reunião do que se habita, para onde tudo se assenta no seu próprio, ou seja, na essência. O mistério é como o vazio, para onde tudo se recolhe e no qual o homem reside cego e envolto na grandiosidade de um todo. Esta imensidão do Geheim não cabe dentro dos ângulos limitados da visualização, no entanto, do silêncio se escuta a irrupção de sua força que se apresenta como uma verdade imponente que sugere caminhos, os quais se trançam em teias e se mostram para o homem como experiências. Mas do mesmo modo que vem por nenhum meio, o mistério se retira de imediato, pois o homem é o próprio limite em si mesmo, ou seja, a finitude de uma experiência. Porém, é nesta experiência do mistério que

1 Geheim significa mistério em alemão. “Ge” é um prefixo que diz reunião e “heim” lar, lugar onde se habita.

irrompe um campo de relacionamentos, no qual se torna possível a ação e o domínio de alguma realidade possível, pois é a partir do toque misterioso que se é tomado pelos afetos. É este toque que invade o campo do sensível e retira o homem de seu tédio do cotidiano levando-o a um estado de escuta e interpretação das possibilidades doadas pelo real. É pelo mistério que o homem é desperto para a experiência, na qual o extraordinário eclode do ordinário, sem que nenhum vestígio desse movimento possa ser visto ou prescrito.

Quando há a pretensão de se desvendar os mistérios, pretende-se acima de tudo tomar para si esta força por meio de um desbravamento que dilui a concentração dessa energia. O intuito é a destituição do mistério como mistério, desvendar e exaurir o que está à disposição. O que remanesce dessa exaustão da técnica é uma atividade sem interioridade, sem a aura da concentração da força interna. Remanesce uma atividade arquitetada, mecanizada, enrijecida pelas fôrmas do domínio planejado. Isso é o que se tem instaurado no palco da contemporaneidade: uma pretensão do domínio da música pela técnica.

Para o homem moderno tudo pode vir a ser dominado e posto ao seu dispor por meio da técnica. O que se pretende é definir uma verdade que se calcula e esquemmatiza, uma verdade palpável, que está à mão e que assegure o produto almejado. Este modo de ser que tudo põe em descoberto à disponibilidade de uso, o modo técnico de ser da contemporaneidade, é que extirpa da vida, o próprio de ser, que é ser sendo ao não ser. A pretensão de tornar tudo evidente deixa em esquecimento a presença indubitável do não-ser. Ser é ser e não-ser nos limites e não-limites que a vida apresenta como mundo em cadências.

Ser como escuta e interpretação de um mundo

Ser se diz como ek-sistência, que é estar em um próprio que se lança para fora de si em direção a um todo de ser, em uma totalidade na qual o ser é o não-ser. Ser um próprio é sempre um emergir do não-ser. Ser é um eterno ser-sendo a partir do não-ser, ou seja, é sempre estar à busca de ser, uma dinâmica de sair de si para voltar a si em um ricochete, no rebote de um dentro e fora, ou seja, ser a percussão e re-percussão de um mundo.

Ser um próprio é estar imerso em uma totalidade que o envolve. Ser é tanto ser o próprio quanto o impróprio. Neste estado de ser e não-ser é que se dá a ação do ser-sendo, pois quando não mais é possível ser perante o outro e com o outro, evidencia-se o impróprio; quando o outro não mais existe, ou seja, quando o próprio se dilui na totalidade, ou ainda, quando o próprio é absorvido pela totalidade, nada há mais para ser, dá-se a iminência de se nada ser, pois quando se é tudo, se é, por isso mesmo, nada. É nesta iminência de se nada ser que se estabelece o tédio essencial que promove o retraimento do ser que aí está, visto que nada mais o atrai na totalidade.

O ser-aí, o *Dasein*,² ao afinar-se consigo mesmo por este afeto, que o incomoda, volta a se retrair, e este afeto que lhe advém o atrai como um raio lançando-o de volta ao próprio de si. Este tédio profundo, que Heidegger analisa em *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*, é o afeto que lança o ser para a ação de ser.

[...]O ente na totalidade retrai-se. Isso significa: em verdade, o ser-aí está aí em meio ao ente na totalidade, ele o tem à sua volta, sobre e em si, mas não pode entregar-se a esta retração. Ele não pode – a tonalidade afetiva o afina de modo tal que o ser-aí assim afinado não é mais capaz de esperar em qualquer aspecto alguma coisa do ente na totalidade, porque nada mais no ente chega sequer a atraí-lo. Ele retrai-se na totalidade. [...] Esta tonalidade afetiva, na qual o ser-aí está por toda parte, e, porém, não pode estar em parte alguma, possui a característica do ser-banido. (HEIDEGGER, 2011, p. 193-194)

Este afeto possibilita um horizonte de uma totalidade que se abre para banir o ser que se retrai. Esta abertura se faz como uma espera que não se dá parada para observar o que flui, mas uma espera da maturação do retrair e da serenidade necessária para deixar-se saltar no impulso do banir. O salto é o instante do acontecer do qual se cai no tempo do acontecimento. Este tempo é o tempo da maturação, a qual do impulso expulsa um sentido que cai fluindo no instante da gratuidade do acontecer instaurando mundo. Todo cair em um mundo se dá por um salto que possibilita a queda em um jogo de criação de realidade.

O impulso do salto já é a própria possibilidade de criação, na qual se instaura o ser e o mundo como possibilidade do instante. Neste tempo do instante se abre a oportunidade de seguir a ressonância que se escuta de um toque. Como bem esclarece Heidegger,

[...] O instante não é nada além da visualização do caráter de decisão, no qual se abre e se mantém aberta a situação plena de um agir. O que retém, portanto, em si o tempo que bane, e, em meio à retenção em si, o dá concomitantemente a conhecer como algo passível de produzir liberação; o que o anuncia enquanto possibilidade é algo dele mesmo, o possibilitador que ele mesmo e somente ele mesmo pode ser, o instante. (HEIDEGGER, 2011, p. 196)

2 Manuel Antonio de Castro em Interdisciplinaridade poética: o “entre” (2006, p. 25) explica o significado da palavra *Dasein* utilizada pelo pensador alemão Martin Heidegger: “O prefixo alemão *Da* da palavra *Da-sein* significa normalmente *aí*. Um *aí* que tanto indica algo espacial como também temporal. Daí, a tradução normal de *Da-sein* por *ser-aí*. Porém, mais do que um significado literal, ressoa nesta palavra básica do pensamento renovador de Heidegger um profundo apelo de pensamento. A tradução por existência já nos lança numa dinâmica tanto temporal como espacial. Porém, essa palavra centraliza o agir no sujeito que existe, perdendo-se o paradoxo. E não é esse o apelo de pensamento do vocábulo heideggeriano. Está em jogo o profundo mistério da tensão entre *ser-humano* e *ser*. É dentro dessa tensão que o *ser-humano* aparece, queira ou não queira, como um *sendo-da-liminaridade*”.

Um mundo em cadência é um mundo em ritmo de ser. A cadência de qualquer ritmo já existe no *levare*: o im-pulso no silêncio. Ao se cair a tempo no mundo já se sente o ritmo por uma escuta do que não se ouve. Do silêncio do nada, o toque sem toque toca o ritmo que ora acelera, ora retarda, ou ora paira num tempo de espera sem mesmo ouvir som algum. Quem se permite esperar, escuta o impulso, e tocado por esse ritmo salta-se no tempo fazendo rodar o mundo. Esta é uma compreensão de homem que Martin Heidegger apresenta como um ser histórico, o homem no jogo de roda, que é tocado e obedece ao ritmo para realizar a ciranda da vida. Trata-se de um modo de ser tempo se fazendo tempo, um modo de ser jogado em um destino. Não se trata de nenhum fatalismo, porém de envio para possibilidades de tornar-se um ser próprio a partir das possibilidades ofertadas pelo mundo. Ser um próprio é ser criativo, ou seja, é ser aquele que, ao ser lançado em uma experiência de mundo, permite recolher-se para escutar o apelo de um sentido que possibilita instaurar uma realidade única, impossível de ser reproduzida. Ser é ser-no-mundo, um modo de ser que sai do si mesmo para voltar ao mesmo de si, um ser-sendo que ao fazer mundo se faz.

Música como um mundo, como um cosmo sonoro, é possibilidade de concretização de realidade em um tempo e espaço. Da possibilidade se dá a realidade de um aqui e agora, que é tanto o que já advém como também um porvir. A música como cosmo não pode ser tratada como uma coisa que aí está posta, isolada em uma redoma, mas como um sentido de mundo que se singulariza por uma escuta e interpretação das possibilidades de um cosmo sonoro. Neste cosmo age uma dinâmica de expansão e retração, da qual se instaura a singularidade como criação.

Música como singularidade de um mundo

Mundo é a totalidade que envolve uma singularidade: o ser-aí. Mundo e ser-aí não se tratam de dualidades, mas de uma junção originária, como diz Heidegger (2011, p. 220), que enquanto unidade pode transitar por um afeto, o tédio original, que anuncia uma recusa de uma finitude do ser-aí e o anúncio de um banir de uma singularidade. É neste impasse, que se dá por um salto, que se dá a possibilidade de se vislumbrar um horizonte da totalidade. E neste despontar do horizonte se dá o ápice em que o instante instaura a abertura para a criação de realidade: de mundo e de singularidade. É exatamente no entre que se instaura a singularidade da criação do ser-aí, que se pode e se quer aqui tomá-lo como obra de um nada criativo que é cheio de possibilidades. Este entre se dá em um instante, o qual não se determina por uma cronologia. Não se trata de uma obra acabada com datas marcadas, mas, como já se disse, um ser-aí que está nesta eterna dinâmica de ser finitude de ser e de ser banimento para ser, um ser-sendo que só é ao não ser a cada vez por uma outra possibilidade.

Portanto, não existe um si mesmo que pode se mostrar acabado, determinado. Essa dinâmica que instaura o mundo e singularidade é a essência de tudo que é – ela não se deixa ver, mas permanece como ressonância. Tudo o que é vem do nada da ressonância de um mundo que invade, se propaga e se esvai permanecendo no soar do silêncio. A vigência nunca se deixa ver, ela se esconde. O ser da coisa se mostra pela vigência que ressoa silenciosamente. Ressoa e se expande, e, ao expandir-se, se dilui escondendo-se em um nada e, deste mesmo nada, aparece.

Tudo o que se mostra, só tem sua existência a partir de sua integridade, ou seja, quando não se extirpa, do seu próprio, o que se esconde. O ser e o não-ser não se tratam de duas metades, mas de algo que só é na unidade, tal como expressa Heráclito “ser não é mais que o não-ser”. O que se esconde, certamente não pode ser visto, mas deixa a sua vibração em uma ondulação que não define, não dá forma, mas ressoa inaudível se dando em presença no silêncio do vazio sempre cheio de ressonância que se expande e permanece. O que se esconde vive mesmo sem a evidência, não pode ser dominado nem apreendido, mas pode conduzir ao jogo quem o escuta e se entrega ao prazer de jogar com ele.

Portanto, quando se toca algo singular, toca-se porque já se é tocado por um impulso que vem do silêncio, vem do que ainda não é, mas que é ao não-ser, pois já é ressonância de um não-ser que é. Essa dinâmica de ser e não-ser é música se realizando, um ritmo de ser que se dá por um jogo de afetos que apresentam um mundo se singularizando em sonoridade. Este é o jogo no qual se deve abandonar-se para fazer parte desta criação de realidade.

O que move este jogo são os afetos. Estes não podem ser vistos, mas sentidos em suas ressonâncias que são escutadas e interpretadas. O tédio original é o afeto com o qual o ser-aí vibra na ação de ser, pois ao recolher-se nesta vibração de afeto o ser torna-se sucessível à outras frequências que estejam em sintonia com tal tonalidade afetiva, possibilitando, a partir desta, transitar por outras tonalidades. Ser tomado por um afeto é a essência do homem. Seguir uma ressonância afetiva é o seu destino, pois o põe em busca do ser. O homem, por ser o ente que pode estar afinado com, é também o que pode experimentar a desafinação, como diz Heidegger:

[...] Esta possibilidade essencial do ser-tomado-por pertence à essência do homem, conquanto seu ser-aí sempre – mas não apenas – signifique ser-afinado. Apenas o que é originariamente afinado pode experimentar uma desafinação. [...] tonalidades afetivas só são o que são, se elas afinam, isto é, se elas determinam um agir real. (HEIDEGGER, 2011, p. 234, 238)

Esta desafinação se dá como um desvio; não como outro caminho para o distante, mas como voltas em torno do mesmo. Isso se dá sempre quando se deixa de seguir a ressonância do tom que afeta. Quando não há uma escuta atenciosa, perde-se o sentido daquilo que toca e mantém-se estagnado no já visto. No desvio reside o



perigo, a frequência de energia pode interromper-se e a coisa pode perder o seu elã e se tornar apenas o aí posto. Uma coisa apenas aí posta é uma coisa finda. Sem o tom de vida, a coisa passa a ser um simulacro de algo que não mais vibra. Sem a vibração não há atração de uma escuta e destarte nenhuma interpretação do que se escuta. Ao cessar a fonte afetiva, cresce uma impropriedade que promove a ânsia e ganância de se ter e guardar o que não é para ter, mas para tocar e acompanhar. O que resta deste círculo partido são linhas em que se pode fixar o olhar para tentar repetir o desenho simulado, criando formas que possam definir o que se quer apreender.

É a falta de escuta e a fixação do olhar que permitem a dilaceração do ser dos entes. A partir disso é que se dá o desdobramento da unidade em elementos, pois a falta de uma escuta impede a interpretação do real. A incapacidade de escutar lança a fixação do olhar para as linhas do simulacro. A cópia é repassada e a cada repasse perde-se o que é mais próprio da coisa, que vem a ser, por fim, uma distorção da ideia da coisa copiada. Isto é o que aconteceu com o mundo grego ao desdobrar-se em uma cultura das dualidades e paradoxos, perdendo-se assim, por uma travessia de técnicas de tradução, a essência de sua unidade. As grandes questões se transformaram em um processo de definições formais. A *morphé* grega nas trajetórias de traduções torna-se significado de “forma”, no sentido restrito de coisa finda aí posta, ou seja, aquilo que pode ser visualizado mesmo não estando mais em sua vigência. O que se deixa esquecer nestas interpretações é justamente o sentido da palavra, esquece-se a escuta daquilo que arrebatava a forma, aquilo que nela vibra e ressoa eclodindo a amplitude de sua essência de ser. *Morphé*, no sentido grego, não é forma em seus limites determinados ou corpo físico com finalidades, mas algo que toma corpo a partir de sua concretização de sentido nos limites das possibilidades ofertadas pelo princípio de vida, a *physis*, o princípio de geração, que impõe o seu próprio tempo de gestação, na qual o homem se entrega perfazendo o que lhe é possível: o feito perfeito. É deste movimento de realização, que é fora e volta-se para dentro em vigor de um próprio de ser, que irrompe a *morphé* em uma unidade de produção de sentido por um fazer realizador, ou seja, pela *poiesis*.

O feito em sua plenitude é a *morphé* se dando sempre em dois sentidos na unidade de ser: sentido que se manifesta, ostenta e evidencia, mas desvanece; e o que ressoa e se retrai, mas permanece. Nancy (2014, p. 12-13) aponta-os como o sensato e o sensível, que se tocam pondo em jogo a dinâmica dos sentidos. Na cultura da racionalidade, o sentido sensato vem se sobrepondo ao sensível valorizando deste modo o padrão que é visualizado por um planejamento de forma prevista, no qual se equaciona os elementos, deixando que a *morphé* se esgote em uma coisa-em-si-mesma que se resseca e clama agonizante por vida no deserto. De que modo, então, pode o sentido sensível fecundar e hidratar o sentido sensato compondo-o, modulando-o, dando-lhe vida ou dispersando-o?

O que está no possível é pôr-se à espera atenciosa e furtiva da escuta do tom, do ritmo e da ressonância daquilo que se esconde neste alarme agudo do visual, o qual se apresenta como uma verdade institucionalizada e fechada. Na história da filosofia, Heidegger com sua fenomenologia ontológica retoma a essência da verdade do ser, ou seja, a de ser ao se deixar ser a terceira margem do rio, que navega nas ondulações de ressonâncias do tocado que toca o mesmo de si. Para se encontrar a essência perdida da *morphé* (a *poiesis*), é necessário se por a escuta deste toque que ressoa de uma imagem crua e nua que surge da profundidade aberta do silêncio no vazio que é cheio de possibilidades de realizações.

Música como *poiesis* do acontecer na escuta-interpretação

A música como um corpo que ganha forma em uma produção de sentido por um fazer realizador é *morphé* se dando como *poiesis*. Este corpo não é palpável, mas toca quem o escuta. Ele se apresenta esvaindo em ressonâncias e sua presença permanece no que ressoa do silêncio. Música como produção de sentido é o que a técnica moderna ignora por estabelecer uma meta equivocada de apreensão da coisa como objeto. A música da qual se trata nas instituições de ensino é um objeto que se equivale ao conhecimento apreensível, transformado, desta maneira, em uma ordenação de conteúdos de disciplinas escolares. A redução da música a uma coisa se dá pela desatenção à essência da música, que é tocar, ou seja, afetar para ser. Música é a ação do tocar, escutar e interpretar de um sentido se dando em realidade.

Quem toca e é tocável são os afetos, são eles que atraem a escuta. Não a escuta de frequências e decibéis, mas a escuta de uma tonalidade afetiva, que é um modo de ser ou uma possibilidade. As características sonoras ouvidas e avaliadas dentro de parâmetros lógicos são o que um ouvido treinado e condicionado é capaz de determinar a partir do sentido sensato. A escuta, da qual aqui se fala, se ocupa com o que está recolhido, por isso, ela é solicitada para ir mais fundo que o sentido lógico, para que possa sorratamente surpreender o que possa escapar do segredo que todo mistério recolhe. A escuta não apreende, ela experimenta e libera a experiência em uma interpretação. O que geralmente se escuta são rumores, e, o que se capta é uma sonoridade com uma certa tonalidade que sugere um certo sentido. Estar à escuta é pôr-se à procura do sentido de uma sonoridade, mas é também se pôr à escuta da ressonância do sentido.

Tocar, portanto, é escutar, é deixar que o envio de uma afetividade que sonorize, vibre e invada o ser. Estar à escuta é ser envolvido por um chamado que contagia antes que a consciência possa intervir, pois a ressonância é plena, penetrante e invasora; ela não depende de uma tocha de luz para se fazer presente. Ao ser invadido, o ser vibra, expande-se e reenvia o sentido da sonoridade como ressonância de um sentido.

No reenvio se dá a interpretação à medida que esta dinâmica de vibrar e expandir-se se dê como um sentido que ressoa. Tocar é, portanto, também interpretação, pois no toque (de afeto) que soa, um sentido ressoa para se concretizar em música. No ressoar, a interpretação mergulha e ganha plenitude de ser ao ser lançada em um sentido que se recolhe e, como um rebote, a atira para uma singularidade de ser em ressonância de um sentido.

Este modo de ser escuta-interpretação é exemplar na interpretação musical. O que se interpreta na música é o sentido que surge de um segredo recolhido do mistério e que se joga como sonoridade em um mundo singular do intérprete. Isso se diferencia em muito da interpretação baseada na visão, que tende a repetir um simulacro mantendo-se à distância para avaliar. Ela é unilateral, ou seja, parte do observador para o objeto. Já a interpretação pela escuta é participativa, partilha uma experiência e é contagiada por um afeto.

A interpretação é sempre uma singularidade que não é disponível em um aqui e agora, mas é a ressonância de um reenvio, um ad-vir e um por-vir de uma presença que se põe em-presença-de sem ser coisa alguma e sem se colocar em algum plano de importância. A interpretação se intensifica, mas não ganha corpo, ela possibilita o tomar corpo da sonoridade de um sentido, mas ela mesma em si é um vir e um passar de um sentido que ressoa, se estende e penetra.

Escuta-interpretação é um sair de um si-mesmo para voltar ao mesmo retomando a essência de ser. É uma ek-sistência, ou seja, o que insiste na temporalidade ek-stática de ser na interpretação de uma escuta. É a partir da escuta, que revela velando os mistérios, que se é tocado pelo sentido sensível, o qual revela um *lógos*, possibilitando deste modo segui-lo, modulando o tom do sentido sensato e permitindo que o toque silencioso, que se sente, conduza o intérprete, como um médium, nesta experiência de escuta-interpretação. O intérprete, tal como a interpretação, é coisa nenhuma, por isso não é ele que estará no *podium*, mas o sentido que lhe perpassa, o qual se encorpa e se concretiza em música, como vida, como *poíesis* que toca a todos os que permitem serem perpassados pela arte.

Referências

CASTRO, Manoel Antônio de. Dasein, 1. In: _____. *Dicionário de Poética e Pensamento*. 2010. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Dasein>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

FOGEL, Gilvan. *Homem, realidade, interpretação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1992.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

Tradição, ruptura e autoconsciência: reflexões sobre a questão da “linha evolutiva” dentro da música popular brasileira

*Tradition, rupture and self-awareness: reflections on the question
of the evolutionary line within the Brazilian popular music*

Guilherme Azevedo Granato*

Resumo: A expressão linha evolutiva remete a uma característica própria da cultura ocidental, mais especificamente da modernidade. Nela estabeleceu-se uma relação extremamente particular com o tempo, principalmente no campo da arte, assentada na noção de ruptura. A articulação do ideário próprio da modernidade artística dentro do universo da música popular contraria certos postulados que a entendem primordialmente como repositório da tradição. Em meio ao agitado cenário cultural e político brasileiro da década de sessenta o compositor Caetano Veloso, uma das principais figuras do movimento Tropicália, problematizou os preceitos nacionalistas que orientavam a mentalidade de muitos artistas e de grande parte do público da música popular, desencadeando uma reflexão (e uma obra) em torno do papel desta dentro da cultura brasileira e no intercâmbio entre o Brasil e o mundo.

Palavras-chave: Modernidade. Música Popular. Tropicália.

Abstract: The term evolutionary line refers to a characteristic of Western culture, more specifically of modernity. It has established an extremely particular relationship with time, especially in the field of art, based on the notion of rupture. The articulation of the ideology proper to artistic modernity within the universe of popular music contradicts certain postulates that understand it primarily as a repository of tradition. In the midst of the bustling cultural and political scene of the sixties composer Caetano Veloso, one of the main figures of the Tropicália movement, problematized the nationalist precepts that guided the mentality of many artists and a large part of the public of Brazilian popular music, triggering a reflection (and a music work) on its role within Brazilian culture and the exchange between Brazil and the world.

Keywords: Modernity. Popular Music. Tropicália.

Imperativo de ruptura e modernidade artística

Em debate promovido pela *Revista de Civilização Brasileira* no ano de 1966, o compositor Caetano Veloso, refletindo sobre a necessidade da música popular de responder a uma série de questões que se impunham dentro panorama cultural e político nacional, utilizou-se da expressão “linha evolutiva” no seguinte contexto:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...]. É este conhecimento que vai nos dar

* Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: guimagranato@gmail.com

a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...].¹

A expressão linha evolutiva remete a uma característica própria da cultura ocidental, mais especificamente da modernidade. Nela estabeleceu-se uma relação extremamente particular com o tempo, principalmente no campo da arte, assentada na noção de ruptura. A tradição da ruptura, como escreveu Octavio Paz (1984, p. 17), implica por si numa contradição: como pode haver uma tradição cujo cerne é a quebra da continuidade? Pois é justamente sobre esse paradoxo que se desenvolveu a tradição moderna (outro paradoxo). O motor dessa tradição, que a impele indefinidamente para a transformação e para o futuro é a crítica. A crítica põe todo princípio em suspenso e constitui-se como o fundamento de um impulso que não enxerga outro horizonte a não ser o da perpétua transformação.

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos artistas modernos conceberam suas obras como objetos de reflexão sobre o próprio fazer artístico, problematizando os limites da linguagem e a relação da arte com outros campos da cultura e do pensamento. A novidade, a mudança e a surpresa eram os alvos dessa autodestruição criadora, que impunha ao artista a problematização de seus próprios meios em prol da afirmação de algo diferente. Nesse contexto, a capacidade crítica e a consciência das possibilidades que a linguagem oferece assumiram um grau de importância maior que a inspiração e a espontaneidade.

Quando pensamos no impulso crítico no contexto da arte devemos nos remeter aos jovens alemães de Jena: Novalis, August e Friedrich Schlegel. No final do século XVIII, coligidos em torno da revista “Athenaeum”, eles desenvolveram um estilo poético que tinha como princípio básico a auto-reflexão e buscava integrar poesia e filosofia, inspiração e crítica. Foi a partir da apropriação do pensamento de Kant pelos primeiros românticos que a obra de arte se libertou das doutrinas estéticas normativas e passou a considerar a obra exclusivamente pela sua constituição intrínseca.

A premissa fundamental do pensamento kantiano que influenciou fortemente os românticos remete à autonomia do juízo estético em relação a critérios extrínsecos de ordem moral, política, pragmática ou religiosa. Como lê-se no primeiro parágrafo da Crítica do Juízo: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2002, p. 48).

O caráter subjetivo e desinteressado do juízo estético, tendo o prazer como fundamento, implica no fato de que este não se originaria da obediência a nenhuma regra e nem se prestaria a uma utilidade pré-determinada. Ou seja, a beleza conquistava

1 O texto do debate está disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>.



a sua liberdade ao se separar da verdade, objeto do conhecimento, e do bem, objeto da moral. Tal liberdade se estendia à prática dos artistas que poderiam criar despreocupados de postulados normativos.

Na apropriação romântica do pensamento de Kant, a reflexão crítica está presente objetivamente na própria obra, logo, nesse sentido o romantismo vai além da subjetividade estética desinteressada, que não diferencia o belo natural do belo artístico, isto é, “os primeiros românticos avançam da contemplação desinteressada da estética de Kant para a produtividade da reflexão crítica” (DUARTE, 2011, p. 2) – sai-se, assim, do juízo estético entendido apenas como sentimento, para entrar na filosofia da arte. Nesse contexto, não é mais a correção das obras que está em jogo, no sentido de adequação, mas o que ela suscita a partir de sua construção, já que a singularidade das obras postula o seu valor. Prenuncia-se aí o elemento que impulsionará a partir de então a modernidade: o novo – “é novo ou não é: eis a questão que, diante de uma obra, se faz do ponto de vista mais alto e do mais baixo, do ponto de vista da história e da curiosidade.” (SCHELEGEL, 1997, p. 54).

Como sugere Pedro Duarte os primeiros românticos alemães podem ser entendidos como os precursores dos movimentos vanguardistas que eclodiram no início do século XX:

No âmbito da cultura e em especial da arte, vanguarda passou a designar, por analogia, os que estão à frente do seu tempo, os que, embora situados no presente, apresentam o futuro, colocando sob nova perspectiva até o passado. Nesse sentido, o romantismo de Iena talvez seja o primeiro exemplo de vanguarda na história. (DUARTE, 2011, p. 113)

Movimentos como o Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, Expressionismo e outros “ismos” ilustram o ímpeto renovador e crítico que marcou a arte do século XX. O chamado “imperativo de ruptura” por traz desses movimentos, além de impor uma permanente tensão entre tradição e renovação – que se traduzia numa reformulação dos processos construtivos artísticos e no questionamento do papel da arte enquanto instituição – clamava também por romper as barreiras entre arte e vida, investindo no potencial socialmente transformador da arte.

A reflexão de Veloso em torno da retomada da linha evolutiva o insere no panteão dos artistas modernos. Mais do que isso, insere a música popular em um ambiente em que muitas vezes não lhe foi permitida a entrada. A capacidade autorreflexiva é um atributo geralmente associado à música de concerto ou a outras linguagens artísticas desenvolvidas em um contexto distante daquele que se poderia entender como popular. Dessa forma, o primeiro ponto que a declaração sugere, no intuito de contextualizar o pensamento do compositor baiano, refere-se ao caráter específico da música popular. Partamos da colocação levantado por Menezes:

A categoria música popular, apesar de toda positividade descritivo-classificatória com que se apresenta, é absolutamente negativa. Trata ela, apontando para si mesma, de operar a negação de duas outras categorias: música artística (ou clássica, erudita, dos mestres, acadêmica etc.) e música folclórica. (MENEZES, 1996, p. 1)

Seguindo o raciocínio do musicólogo, podemos afirmar que, em relação à “música artística”, ela contrapõe-se àquela que não está vinculada necessariamente ao domínio da escrita/leitura musical, elemento primordial na transmissão das técnicas composicionais e no desenvolvimento progressivo das formas desde o cantochão até as vanguardas. Sob a ótica da “grande música”, ela dispensaria um saber prévio, caracterizando-se como uma expressão intuitiva ou espontânea, realizada a partir da apropriação precária ou simplificada das formas consagradas da música erudita. No entanto, seu caráter espontâneo difere daquele associado à música folclórica, que guarda um *status* de repositório da sabedoria popular, sendo que sua origem rural remete àquela música praticada em regiões não afetadas pela comunicação de massa, dentro de uma tradição transmitida oralmente de geração para geração e cuja autoria geralmente é desconhecida. Ao contrário, a música popular desenvolvida em meio urbano é muitas vezes relacionado à degeneração das tradições rurais. Seu caráter comercial e sua proximidade com a comunicação de massa a vinculam menos às tradições perenes que os modismos da indústria cultural. Em sua natureza híbrida, que comporta tanto as reminiscências das tradições ancestrais quanto as transformações impostas pela modernidade, a música popular constituiu-se não só como um espaço privilegiado de debate das discussões nacionais, mas também como uma forma artística singular, que parece sempre escapar das investidas conceituais que tentam enquadrá-la. Como escreveu Napolitano:

a música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repositório da memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural do país. (NAPOLITANO, 2007, p. 5)

O trecho acima ilumina a condição específica da música popular: seu duplo caráter, como repositório da tradição e produto da modernidade, e sua representatividade como expressão artística em um país periférico em processo de formação evidenciam a pertinência das reflexões de Caetano Veloso. Foi a partir da consciência precisa dessa posição fronteira entre patrimônio da identidade de um país e passaporte para o ingresso definitivo na modernidade que Veloso e seus colegas tropicalistas lançaram seu voo.

Tradição, ruptura e autoconsciência na música popular

É interessante delinear com precisão o momento em que o termo “linha evolutiva” surge no contexto da música popular brasileira. A expressão, que fora utilizada por Veloso em meio a um debate entre artistas e críticos promovido pela revista *Civilização Brasileira* em maio de 1966, articulava um debate que girava em torno do novo panorama social, cultural e comercial em que se inseria a música popular. A ascensão da Jovem Guarda impunha a necessidade de repensar o papel da canção dentro de um circuito comercial mais complexo. O novo movimento musical que ganhava muitos adeptos entre os jovens, em seu caráter padronizado e esteticamente desconectado da tradição nacional, era visto como expressão da modernização conservadora imposta pelos militares. A preocupação entre aqueles que tinham a música popular como um importante veículo de contestação do regime ditatorial era em conciliar a estética nacionalista politicamente participante com a necessidade de ampliação do público consumidor dentro dos mecanismos próprios da indústria cultural em ascensão. Nesse contexto, discorrendo sobre os possíveis caminhos a serem trilhados pela música popular brasileira, Caetano Veloso utilizou a expressão “linha evolutiva”. Eis o trecho na íntegra:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu neste sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” – ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão, com uma modernidade de idéia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo.

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de

incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.²

A declaração de Caetano evidencia que a MPB vivia um momento de impasse e que a discussão em torno dela extravasava o campo estritamente estético. O posicionamento privilegiado da música dentro das questões relativas à identidade nacional no Brasil deu-se de forma bastante acentuada desde o início do século XX. De acordo com Travassos, duas principais linhas de força direcionaram o debate em torno da música brasileira: a dicotomia entre expressão nacional e influências europeias e entre música erudita e popular. (TRAVASSOS, 2000, p. 7) A estas, podemos acrescentar, a partir do surgimento do rádio e dos meios técnicos de registro fonográfico nas duas primeiras décadas do século, a tensão entre modernidade e tradição. Ainda que Veloso tenha inserido no debate de seu tempo a questão da linha evolutiva como uma perspectiva original, entendemos que o problema da linha evolutiva articula-se no contexto dessas questões anteriores, postas em pauta a partir do Modernismo e propulsoras de uma acirrada discussão pública nas décadas seguintes.

Como lemos na autobiografia de Caetano Veloso, sua participação no debate transcrito acima ecoava um artigo escrito por ele em 1965 para a revista *Ângulos*, do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia (VELOSO, 2004, p. 209).³ A reflexão em torno de questões que problematizam a posição da música popular no panorama nacional estão presentes no referido artigo e ajudam a clarificar as implicações da retomada da linha evolutiva evocada pelo compositor. Assim, abordaremos as declarações de Caetano na entrevista de 1966 e o artigo de 1965 como um único material. Podemos apontar cinco pontos centrais:

- (i) Objeção ao tradicionalismo estético, contestando a associação daquilo que seria a verdadeira música brasileira a referências musicais pré-estabelecidas;
- (ii) Objeção a uma postura esquemática que pretere o conteúdo expressivo da linguagem artística em prol do conteúdo ideológico, apontando para a necessidade de problematizar a relação entre crítica estética e crítica social;

2 Ver nota 1.

3 O referido artigo pode ser encontrado na publicação *O mundo não é chato*, da Companhia das Letras.

- (iii) Perspectiva cultural não nacionalista;
- (iv) Entendimento não hierarquizante da relação entre música popular e música erudita, afirmando a autenticidade e autonomia daquela enquanto forma artística;
- (v) Forte racionalidade crítica no âmbito da linguagem artística e de sua relação com a sociedade.

O primeiro ponto está delineado na crítica do compositor ao musicólogo José Ramos Tinhorão. Veloso classifica como “sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular” a perspectiva do musicólogo, que elege a cultura das camadas mais baixas como expressão de valores nacionais permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média – notoriamente a Bossa Nova – como representante de valores transitórios e alienados. Dessa forma, Caetano rejeita aquilo que classificou como “preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira”, ou seja, a idéia de que a verdadeira música popular provém de uma classe social ou étnica específica – negros, mestiços e sertanejos, habitantes da zona rural ou dos morros cariocas – e que seus atributos essenciais estão necessariamente atrelados a referências musicais específicas – cavaquinho, tamborim, pandeiro etc. Contra a perspectiva que mitifica as origens da música popular, congelando-a no tempo e rejeitando a possibilidade de assimilação de influências exteriores aos seus ambientes de origem, Veloso argumenta:

se acompanharmos a evolução do samba ate onde nos agrada ou interessa e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca; reagindo contra a possível inautentificação do samba muitos se voltaram para o morro e alguns acreditam que somente lá ele existe realmente. (VELOSO, 2005, p. 147)

A argumentação de Veloso sustenta que a expansão do samba para além dos morros cariocas nada mais é que um segundo momento da expansão deste em relação às fronteiras do estado da Bahia. Se as transformações impostas ao samba no ambiente urbano carioca não representaram o fim do samba de roda baiano, as inovações da geração bossa nova também não implicariam no fim do samba carioca anterior a ela. Dessa forma, opõem-se a Tinhorão, alegando que a capacidade de diálogo da geração bossanovista com a linguagem jazzística e com a música de concerto europeia representaria um enriquecimento na formação desses estilos, capacitando-os a “compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso [...]” (VELOSO, 2005, p. 146), não implicando em um descarte da produção destes autores. É nesse contexto que devemos interpretar a fala de Veloso no debate da revista *Civilização Brasileira*, quando afirma que “João

Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba.”⁴ Violino, trompa, sétima e nona são, respectivamente, instrumentos musicais e elementos estruturais harmônicos que não pertencem à tradição do samba, no entanto, Veloso dá a entender que os elementos referenciais explícitos da tradição – tamborim, frigideira, violão sem sétimas – não são a representação definitiva de uma essência, mas apenas a sua manifestação contingente, sugerindo que o fato de uma forma artística não permanecer estática ao longo do tempo não denota necessariamente a sua degradação ou extinção. Tal conclusão vale também em relação à necessidade do compositor Paulinho da Viola de incluir baixo e bateria em seus discos, sem, com isso, deixar de fazer samba.

A “extraordinária intuição seletiva” de João Gilberto permitiria a ele articular, sem degradar o gênero samba, elementos modernos e tradicionais, nacionais e internacionais, “a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira.” (VELOSO, 2005, p. 146) Precisamente essa capacidade seletiva seria o elemento central na retomada da linha evolutiva fomentada por Veloso, pois a busca de uma “organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” diante do novo cenário cultural nacional tinha no músico baiano a sua principal referência e no tradicionalismo estético, representado por Tinhorão e acolhido por uma parcela da classe artística e dos intelectuais, a sua principal contraposição.

O segundo ponto diz respeito à relação entre crítica estética e crítica social. Como já mencionamos, o debate em torno dos rumos da MPB remetia ao papel da música popular na configuração política daquele período. A postura de Veloso nesse contexto era crítica em relação a certo esquematismo que preteriria o conteúdo expressivo da linguagem artística em função do conteúdo ideológico. A polarização apontada pelo compositor entre os que condicionavam a qualidade da música a partir de sua capacidade de vinculação de um conteúdo ideológico específico e os que defendiam acima de tudo a preservação das características “primitivas” da música popular apontava a necessidade de pensar outras formas de relacionar arte e crítica social.

Percebe-se uma censura à instrumentalização da música pela ideologia política, sem que isso implique numa negação da possível relação crítica entre música e sociedade. Ainda que ateste “a impossibilidade da realidade cultural extrapolar a totalidade que ela compõe”, o compositor alerta para os perigos de “fugir a perspectiva estética” em se tratando de arte. Entendemos que a desconfiança de Veloso a respeito de certa idealização dos poderes transformadores da arte marca uma postura contrária às diretrizes do modelo de engajamento influenciado pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura, publicado em 1962. Foi o desgaste dessas diretrizes gerais que motivaram posteriormente Veloso e outros artistas a buscarem uma nova formulação estética

4 Ver nota 1.

que enfocasse as fraturas do cenário cultural e político pós-1964. O esgotamento daquela vertente de viés pedagógico e nacionalista, supostamente voltada para a condução das massas rumo à revolução, impulsionou a criação em torno de outros protocolos construtivos, que buscavam uma crítica social menos maniqueísta e não abriam mão da experimentação no âmbito da linguagem. Logo, conclui-se que a retomada da linha evolutiva implicava também numa reelaboração da relação entre crítica social e formalização estética.

O terceiro ponto, relativo à questão do nacionalismo, pode ser considerado um desdobramento dos anteriores e mais um indício do quanto o projeto tropicalista constituiu-se em oposição à estética nacional-popular. O compositor reconhece a importância do *Jazz* no cenário musical mundial como um gênero que atingiu alto nível de sofisticação, influenciando inclusive os compositores eruditos europeus. Invertendo a perspectiva dos seus contemporâneos nacionalistas, afirmava que a influência do *jazz* recebida pela Bossa Nova é mais uma comprovação de grandeza e maturidade que de alienação ou provincianismo por parte da vertente musical carioca. O disco *Chega de saudade*, de 1959, o primeiro de João Gilberto, seria responsável por “nos colocar na possibilidade do domínio de uma técnica musical resultante de um dos mais importantes movimentos surgidos em nosso século [...] conhecido pelo nome de *jazz*.” (VELOSO, 2005, p. 150). O compositor é categórico ao afirmar que o estilo de João Gilberto, apesar de ter colhido ensinamentos do *jazz*, não é *jazz*.⁵ Em nossa compreensão, a questão mais interessante trazida por Veloso refere-se ao fato que foi o contato com o *jazz* que possibilitou a valorização de certos elementos da música brasileira. Ao contrário de diluir ou ofuscar as características da música nacional, o *jazz*, através de João Gilberto, funcionou como um elemento de “recriação da forma samba”, como se o distanciamento tivesse possibilitado uma melhor compreensão dos elementos distintivos da linguagem musical brasileira.

O quarto ponto relevante refere-se à relação não hierarquizante entre música popular e música erudita sugerida pelo compositor. A própria articulação em torno da idéia de evolução já introduz uma perspectiva atípica no imaginário da música popular urbana ou comercial. Sabe-se que esta foi muitas vezes rebaixada pelos intelectuais e músicos que refletiram sobre os rumos culturais do Brasil a partir do Modernismo. O caráter “vulgar” da música popular urbana e sua condição vulnerável a todo tipo de mistura e interesses comerciais a colocaram numa posição inferior em relação à pureza da música folclórica e à sofisticação da música de concerto. Imaginar uma linha evolutiva dentro desse gênero, expressão que denota autoconsciência e capacidade de reinvenção, seria algo impensável na década de 1920. No entanto, Veloso reconhece na interpretação de João Gilberto uma qualidade que coloca o samba em um lugar original, só dele. Entre o samba, a música de câmara e o *jazz*, a interpre-

⁵ A respeito das diferenças entre Bossa Nova e Jazz, cf. Mammi (2011).

tação do violonista baiano representa uma autonomia que a música popular nunca teve, distante da tutela dos intelectuais e das imposições do mercado, ainda que sem necessariamente negar a sua condição de mercadoria. Referindo-se à interpretação de João Gilberto do samba Rosa Morena, do compositor Dorival Caymmi, Veloso afirma:

[...] um assobio malandro, uma flauta lírica parecem nascer do violão que, por sua vez, resulta das notas e das palavras da melodia; tudo compondo uma peça de forma redonda e acabada. Não se trata de uma superposição de formas nem de uma (como muitas) tentativa (desde a premissa, frustrada) de resolver uma forma pela outra: aqui não se aprimoram as formulas conhecidas para dar uma aparência de “jazz” ou de “clássico” ao samba que se interpreta, nem se considera o samba um mero tema a partir do qual se pode realizar uma peça “erudita” ou “jazzística”. Todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, esta a serviço da recriação da forma samba.” (VELOSO, 2005, p. 149)

Esse estatuto de autonomia da música popular nos parece extremamente importante na medida em que contrasta com o projeto idealizado por Mário de Andrade, em que a música popular ocupava um papel apenas de fonte inspiradora para a música de concerto na construção da autêntica expressão musical nacional.⁶ Na perspectiva de Veloso, aquela postura que a intelectualidade de esquerda nos anos de 1960 defendia para a promoção e proteção da musicalidade nacional, ecoando o pensamento de Mário de Andrade, é posta em dúvida. A influência da música internacional é interpretada como uma contribuição valorosa que ajudou a produzir uma expressão musical renovada, que extrapolava o programa estético-político nacionalista, ainda que essa influência tenha vindo do intercâmbio musical promovido pelo mercado fonográfico, filtrada pela capacidade seletiva da geração bossanivista. A música popular não é encarada como uma manifestação estática do folclore, encarnação mítica de um ethos nacional sem fissuras ou como uma expressão depauperada da música de concerto. Daí podemos deduzir a importância da condição de “maioridade” dada à música popular para a chamada retomada da linha evolutiva.

O quinto e último aspecto extraído das declarações de Veloso é, na verdade, uma conclusão a partir da interpretação dos anteriores, com a acentuada racionalidade crítica presente nas análises e na produção do compositor apontando para a inserção da música popular no panteão das grandes artes. A capacidade de refletir sobre seus próprios protocolos, de questionar a tradição, sem necessariamente negá-la, e de repensar a relação da arte com a sociedade são marcas típicas da arte moderna. Como mencionamos anteriormente, a música popular até então não era um ambiente onde essas capacidades viam-se postas em ato e, ainda que na Bossa Nova possamos

⁶ Trataremos desse assunto com mais profundidade dentro do tópico Elucidação conceitual e música popular urbana, ainda neste capítulo.

encontrar essas características, foi principalmente a partir da reflexão de Veloso que ela ganhou importância enquanto referência de procedimento para a renovação da música popular a partir de então.

Foram os compositores da vanguarda erudita, juntamente aos concretistas, que reconheceram e acolheram com maior entusiasmo as afirmações do compositor baiano. Como escreveu Napolitano, “o termo *linha evolutiva* pode sugerir uma temporalidade própria da idéia de vanguarda: a reafirmação, cultural e ideológica, de rupturas, como eixos determinantes da relação arte-sociedade.” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 53-75)

Como vimos no capítulo anterior, em *O balanço da bossa*, Augusto de Campos organiza uma série de artigos críticos em defesa do tropicalismo, posicionando-o como uma confluência das vanguardas nacionais anteriores: Antropofagia e Poesia Concreta. A constatação de que a partir da Bossa Nova a música popular deixou de ser um “dado meramente retrospectivo” (CAMPOS, 1969, p. 283) para alinhar-se junto às outras artes e à música erudita dentro de um impulso evolutivo levou o poeta a utilizar-se de um referencial teórico próprio da arte moderna para interpretar a trajetória da música popular. Alguns valores ligados aos movimentos de vanguarda, como o direcionamento estético-programático, o antipassadismo, o experimentalismo e o cosmopolitismo, servem de referência nas análises de Campos na caracterização do processo de desprovincialização dentro da música popular brasileira. Na visão do poeta, a estética tropicalista impõe-se como uma decorrência inevitável da “intercomunicabilidade universal” fruto da expansão e sofisticação dos meios de comunicação em todo o mundo:

a intercomunicabilidade universal é cada vez mais intensa e mais difícil de conter de tal sorte que é literalmente impossível a um cidadão qualquer viver a sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao ou o Papa. Por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes. (CAMPOS, 1969, p. 60)

Tal interpretação remete fortemente a uma tendência do ideário vanguardista marcada pelo culto ao progresso, à ciência e ao experimentalismo. Renato Poggioli (1962, p. 68-69, tradução nossa) observa que o futurismo, além de batizar uma vertente específica, foi uma tendência geral de todos os movimentos vanguardistas do início do século XX: “o momento futurista pertence a todas as vanguardas e não apenas àquela que recebeu este nome; [...] portanto, o movimento assim chamado era apenas um sintoma importante de um estado de espírito mais amplo e profundo”.⁷ A

⁷ “[...] the futurist moment belongs to all the avant-gardes and not only to the one named for it; [...] Therefore, the so-named movement was only a significant symptom of a broader and deeper state of mind”.

crença de que a arte deveria acompanhar as transformações tecnológicas e sociais impulsionou um ideário artístico amparado na idéia de evolução, que tem como uma das principais referências, como nos lembra Peter Bürger, os formalistas russos. Aqui a inovação é aquela dos procedimentos dentro de uma série, como substituição de mecanismos “automatizados” ou não mais capazes de transmitir uma visão nova da realidade, por novos procedimentos capazes de fazê-lo, até eles tornaram-se também obsoletos e serem substituídos por outros (BÜRGER, 2008, p. 112). A possibilidade de transposição desse ideário para o ambiente da música popular comercial despertou o entusiasmo diante da oportunidade de popularizar as inovações vanguardistas. A colaboração dos tropicalistas com artistas pertencentes ao ambiente original da música de vanguarda fomentava tal possibilidade:

É essa abertura sem reservas para o novo que é responsável também por um fato inédito em nossa música popular: a colaboração íntima com músicos eruditos de vanguarda, como Rogério Duprat, numa associação incomum mesmo no plano mundial. E que faz com que as linhas mais avançadas da música de vanguarda – música eletrônica e antimúsica – se encontrem com a música popular numa implosão informativa da qual tudo pode resultar, inclusive uma nova música, uma música ao mesmo tempo de “produção e consumo”, ou de “produssumo” como diria Décio Pignatari. (CAMPOS, 1969, p. 262)

Menos influenciado pelo espírito estritamente vanguardista presente no olhar de Augusto de Campos, José Miguel Wisnik interpreta a retomada da linha evolutiva como a consagração de um processo de autoconsciência dentro da música popular:

linha evolutiva significa que a música popular no Brasil desenvolve um grau de autoconsciência que caracteriza os momentos de maturidade de certas expressões artísticas, quando estas têm uma consciência de si mesmas, a consciência de que não são apenas entretenimento, mas de que fazem parte da constituição de uma linguagem. (WISNIK, 1997)

A questão da autoconsciência, apesar de ainda se inserir entre as características peculiares da arte moderna, da maneira como é colocada por Wisnik, sugere outra perspectiva, diferente daquela estritamente orientada pela experimentação radical e pela ruptura. Aqui voltamos para a figura paradigmática de João Gilberto, não simplesmente como um propulsor de transformação na linguagem da música brasileira, ainda que ele também o seja, mas como aquele que resgatou e redimensionou o valor da canção popular, posicionando-a em perspectiva não dualista em relação aos elementos que não lhe eram próprios. Como apontou Garcia (GARCIA, 2011, p. 84) a música de João Gilberto altera o sentido de boa parte da canção popular brasileira a partir de sua interpretação de grandes compositores da MPB, de modo que ela representa uma tradição sólida e de extremo valor artístico. A sofisticação,

o despojamento, a nitidez e a funcionalidade de suas interpretações servem como que para explicitar a modernidade presente na tradição que o precede. Como observou Mammi: “é como se João Gilberto, em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que, por sua vez, era baseada na releitura de uma tradição ainda mais antiga.” (MAMMI, 2011) Apesar do “momento João Gilberto” apontar para esse valor superior da tradição musical brasileira, sua lição – compreendida e absorvida por Caetano e seus pares – é maior do que essa. João dialogou com a música de países como EUA, México, Cuba e Itália. O ponto notado por Garcia (GARCIA, 2011, p. 88). é que o rendimento de sua obra decorre de sua capacidade de estabelecer esses diálogos de forma seletiva e artesanalmente bem sucedida. Essa sabedoria deu-se num âmbito perigoso entre arte e mercadoria, em que a canção habita. Nesse contexto, como apontou Mammi (MAMMI, 1992) o caráter diletante de João manifesta-se de uma forma extraordinária, no trato superior que ele impõe às suas canções, muita acima do que estas enquanto mercadorias normalmente demandariam. Assim, João eleva a canção popular urbana ao nível de obra de arte superior. Sua proeza foi realizar esse fusão de modo a “superar as oposições binárias”, não desconsiderando nem a tradição nem a modernidade. O conteúdo utópico de sua obra reside nessa “temporalidade dilatada” que concilia a tradição – evocada sempre com certo saudosismo – com o espírito cosmopolita de sua época. Tradição e ruptura. A “contradição sem conflitos”⁸ tem seu melhor e mais conhecido exemplo na famosa batida de violão criada pelo músico, que, de caráter inovador, é consensual entre músicos e pesquisadores, no entanto, o próprio João aparentemente nunca opôs a Bossa Nova ao Samba. O “fator bossa nova” seria, na verdade, um elemento não estrutural, uma maneira de tocar o samba. Todavia, seguindo a reflexão de Walter Garcia, percebemos que a batida introduzida por João introduz inovações incontestáveis dentro da estrutura rítmica do samba, ainda que não rompa com ela. A irregularidade dos acordes contrasta com a regularidade do baixo – essa maneira de organizar o ritmo somada à presença constante da síncopa coincide com a do *jazz*.⁹ De fato, João aparentemente buscava para o samba uma flexibilidade rítmica que remetesse à do jazz, daí a leveza típica da Bossa Nova, que possibilitou inclusive uma maior sofisticação harmônica. No entanto, as variações dos acordes do músico baiano tem como referência figuras rítmicas típicas do samba, mais especificamente do tamborim. Logo, a batida de João afasta-se do samba para então retornar a ele.¹⁰

Voltando às observações de Wisnik, a retomada da linha evolutiva dizia respeito ao revigoramento da capacidade seletiva a partir da consciência plena de um patrimônio musical. O legado de João Gilberto dentro dessa tradição referia-se à capacidade da

8 A expressão consta no subtítulo do livro de Walter Garcia dedicado a analisar a obra de João Gilberto.

9 Para detalhamento sobre essas questões, cf. Garcia (1999).

10 Para detalhes especificamente sobre a levada de violão de João Gilberto, cf. GARCIA, 2011, p. 100.

música brasileira de pensar-se enquanto uma forma artística elaborada e desenvolver-se não a partir de uma postura defensiva, mas internacionalista e dinâmica, considerando a sua capacidade de influenciar e ser influenciada pela música produzida ao redor do mundo. É nesse sentido que devemos compreender tanto a proximidade quanto a distância do tropicalismo em relação à Bossa Nova. Veloso enxergava em João Gilberto o mérito de concretizar algo anteriormente concebido por Oswald de Andrade – a realização de um estilo novo e inaugural em que a exigência de identidade é radicalizada a partir de uma seleção rigorosa: “a antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto [...] era um exemplo claro de atitude antropofágica.” (VELOSO, 2004, p. 249)

No entanto, o sentido original e de inovação da Bossa Nova havia se perdido em meio à assimilação pelo gosto comum e instrumentalização ideológica. Os efeitos da industrialização no gênero, aponta Veloso, engendraram um tipo de samba refinado “com aparatos jazzísticos e clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto para tornar-se apenas uma idéia de defesa da pureza das nossas tradições.” (VELOSO, 2004, p. 207) É a partir do momento em que a música orientada pelo legado bossanovista torna-se institucionalizada, como que portadora de um ranço estetizante que a distanciava da efervescência do novo cenário global em que se inseria a música popular, que surge a necessidade de recuperar um ethos iconoclasta, cuja expressão formal dá-se através de uma mudança de eixo, do inventivo-constutivo próprio da Bossa Nova para o paródico-carnavalesco que caracteriza o Tropicalismo. A “volúpia pelo antes considerado desprezível” (VELOSO, 2004, p. 256) foi uma reação a estandardização dos padrões bossanovistas em sua dimensão esteticamente resguardada e politicamente esquemática. Na incorporação daquilo que era rejeitado pela mentalidade nacional-popular, o tropicalismo realiza um movimento de alargamento da noção mesmo de música popular brasileira, em que a expressão linha evolutiva em seu viés positivo, atrelado ao desdobramento lógico de referência de origem enquanto essência, foi colocada em xeque.

Elucidação conceitual e música popular urbana

O filósofo e poeta Antonio Cícero desenvolve uma interpretação da questão da linha evolutiva que aprofunda e aperfeiçoa as leituras de Augusto de Campos e de Jose Miguel Wisnik. Nela, ele explicita o caráter vanguardista do intento tropicalista destacando o seu aspecto conceitual e aproximando o seu papel, no contexto da música brasileira, ao das vanguardas no panorama geral da arte.

Como bem observou Cícero (CÍCERO, 2005, p. 56) pode-se contestar a ideia de uma única linha evolutiva dentro da rica e variada música brasileira. No entanto, deve-se

lembrar que Caetano toma como “linha evolutiva” um desenvolvimento que tem com o samba sua origem e dá o seu primeiro salto “evolutivo” com a Bossa Nova. Essa escolha justifica-se à medida que foi a Bossa Nova o primeiro momento em que, de maneira consciente, certos compositores se utilizaram do material disponibilizado pela modernidade musical para a recriação da música popular brasileira. Porém, a evolução da Bossa Nova em relação ao samba difere daquela do Tropicalismo em relação à Bossa Nova. Como mostra Cícero, a Bossa Nova representa uma evolução de caráter morfológico-sintático em relação ao samba, dado que realiza um salto de complexidade na elaboração de certos elementos construtivos, como harmonia, melodia e instrumentação, assim como a música ocidental como um todo evoluiu nesses aspectos considerando o percurso desde o Renascimento até o Romantismo. O autor classifica esse processo, para fins práticos, como “evolução técnica”.

Já a evolução tropicalista em relação à Bossa Nova é qualificada pelo autor de outra maneira. Para Cícero, a estética musical tropicalista dá-se seguindo outra lógica, que tem relação com o caráter próprio das vanguardas europeias do século XX. Em vez de uma evolução técnica, encontramos uma “elucidação conceitual” no intuito de trazer à tona o fato de que as formas canônicas não são as únicas possíveis. Tecnicamente, um soneto clássico é mais complexo que um *ready-made*, no entanto, o *ready-made* elucida o fato de que a poesia pode operar por outras formas e ainda ser poesia, expandindo a compreensão e o campo expressivo da arte. No caso do Tropicalismo, a evolução não se dá na incorporação de novas dissonâncias ou novas tramas rítmicas, ou seja, no aspecto técnico, mas através da articulação de outros recursos construtivos musicais que representam uma transformação dentro do que se entende como música popular brasileira, e, ainda sim, insere-se nela.

A “elucidação conceitual” vanguardista-tropicalista representa uma tomada de consciência em relação à música popular que implica na constatação de seu caráter contingente e acidental, refratário a enquadramentos prescritivos ou hierárquicos de qualquer tipo. De acordo com Cícero, essa é a condição específica da arte inserida no mundo moderno e urbano, marcado pela intercomunicabilidade e pelo desenraizamento. Como mostra o autor, ao contrário do campo, onde temos o ambiente natural favorável ao desenvolvimento de raízes, que remetem à idéia de perenidade e estabilidade, a cidade é o lugar do desenraizamento, dos cruzamentos inusitados que podem acontecer tanto de maneira fortuita e aleatória quanto racional e planejada. Assim, ela é o ambiente do artista (e do público) crítico, que tem acesso a diferentes referências e, com isso, a possibilidade de reagrupá-las e selecioná-las de acordo com seus próprios critérios e interesses. A perspectiva do músico-ouvinte crítico diante da diversidade das manifestações musicais e artísticas favorece a hipótese de que nenhuma delas é essencial, superior ou definitiva, mas contingente. Dessa forma, as convenções que hierarquizam os gêneros, seja por nacionalidade, estilo, nível de acabamento técnico ou proveniência de algum

grupo social específico, perdem seu valor. Como escreveu Cícero (2005, p. 19), referindo-se à poesia urbana: “o poeta pensa então que, à medida que as convenções pretendem constituir a essência da poesia, elas estarão, na verdade, obscurecendo ou distorcendo esta essência.” Trocando a palavra “poeta” por “compositor” e “poesia” por “música popular brasileira”, podemos dimensionar as implicações da elucidação conceitual operada pelos tropicalistas em sua retomada evolutiva dentro da música brasileira.

As questões levantadas por Cícero sugerem uma aproximação por contraste entre a linha evolutiva tropicalista e as primeiras reflexões sobre a música brasileira em torno de um projeto modernizador, desenvolvidas por Mário de Andrade no contexto do Modernismo. Dentro do ideário de matriz romântica do musicólogo paulista, a busca utópica da “musicalidade nacional” inseria-se numa concepção evolucionista que reconhecia seu marco inicial nas manifestações folclóricas, que continham, de forma latente, o *ethos* nativo que deveria servir de matéria-prima para o trabalho dos compositores, munidos da técnica da música européia. O musicólogo afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora.” (ANDRADE, 1972, p. 24)

Como apontou Moraes, a caracterização da identidade nacional a partir das manifestações folclóricas, entendidas como reminiscências de um passado menos evoluído, estabelece uma igualdade entre nacionalidade e natureza primitiva (MORAES, 1983). Tal perspectiva carrega um forte caráter etnocêntrico que imputa à “natureza nativa” uma condição de incompletude que deveria ser aperfeiçoada por um projeto esclarecido, de caráter universalista, no intuito de domesticar seus atributos originais, elevando-a à ordem civilizada, cuja referência é a modernidade européia. Percebe-se dentro desse projeto evolutivo a necessidade de filtrar o inconsciente musical coletivo brasileiro, transformando a sua natureza descontínua e variada, formada pelo cruzamento de diferentes matrizes culturais, numa expressão uniforme e sem rupturas da nacionalidade. Wisnik aponta que tal intento tem origens no pensamento platônico e remete a uma longa permanência na tradição ocidental de certo equacionamento do poder psicossocial da música, utilizada pelo Estado como fator disciplinador em contraponto à sua utilização nas festas e ritos como agente de dessublimação da corporalidade e do êxtase (WISNIK, 2004, p. 14). A “solução platônica” para a questão da cultura nacional pressupunha o duplo poder da música, como agente aglutinador ou dispersivo do conjunto social, e requeria uma seleção do material que distinguísse o admissível do inadmissível, de forma a, dentro de um código comum, agregar o país “na horizontalidade do território e na verticalidade das classes”, elevando a cultura iletrada a uma condição universal (burguesa) e legitimando a produção burguesa com o *ethos* popular. A tendência totalizante do projeto musical e político de Mário de Andrade também é notada por Naves, que observa que o ideal musical concebido pelo musicólogo paulista, principalmente a

partir da chamada segunda fase do modernismo,¹¹ galgava-se numa “estética da monumentalidade”, orientado por uma visão de cultura como organismo vivo e coeso, “essencialista e não existencialista, grave e densa, ao invés de irreverente e leve, e sobretudo inteira, imune às contaminações e rachaduras do tempo (NAVES, 2012, p. 68). Os dois maiores representantes desse ideal no campo da arte seriam Villa-Lobos e Portinari – ambos encarnaram o ideário modernista que visava “superar a oposição entre cultura nacional e civilização, adotando um tom absolutamente elevado e monumental para articular o erudito e o popular.” (NAVES, 2012, p. 76)

Pode-se afirmar que o projeto de Mário de Andrade almejava um direcionamento teleológico para a música brasileira, seguindo “uma linha evolutiva, acompanhando as vicissitudes do elemento ‘civilizado’ (as técnicas adquiridas), mantendo porém um núcleo central que demarcava uma ‘alma nacional’” (NAPOLITANO, 2000). Na maneira programática com que projetava seus rumos, considerando a necessidade de encontrar uma resposta estética precisa que respondesse ao panorama da “realidade cultural brasileira” de seu tempo, podemos reconhecer a projeção de algo que se poderia chamar de linha evolutiva, nesse caso pensada menos como autoconsciência e mais como projeto teleologicamente orientado. No entanto, Mário partia de um outro momento dentro da música brasileira: como notou Burnett (BUENNET, 2011, p. 153), sua investida pioneira na discussão teórica em torno da música popular deu-se em um momento em que a música não se via representada por nenhum estilo regional e muito menos nacional.¹² Caetano já tinha atrás de si o samba como gênero nacional plenamente consolidado. A referência de origem do compositor baiano, marco zero de sua linha evolutiva, era justamente aquela em que, na visão de Mário, começava a se perder.¹³ A chamada música popular urbana, em seu caráter multiforme e inacabado, contrariava “as idealizações de cunho retrospectivo ou prospectivo” (WISNIK, 2004a) que impulsionavam o projeto estético-político do musicólogo paulista. Sintomaticamente, foi no processo de consolidação do samba enquanto gênero paradigmático da música popular moderna, entre meados da década de 1910 e o princípio da década de 1930, que a música popular começou a superar a condição de “matéria-prima” de um projeto estético, para tornar-se, ela mesma, o ambiente fértil de onde brotariam uma série de cruzamentos originais e inusitados.

11 Na chamada segunda fase do Modernismo, que tem como referência o ano de 1924, o ímpeto de renovação formal que predominava na semana de 1922 é posto em segundo plano em prol da afirmação do caráter nacional.

12 Tal como se pensa no samba carioca, no frevo pernambucano ou no carimbó paraense.

13 É conhecido o juízo severo do musicólogo em relação à música popular gravada, nomeado por ele de “popularesca” como forma de diferenciá-la da música popular folclórica. Quando escutou o disco de canções gravadas para o carnaval de 1939, qualificou o que ouviu como submúsica, “carne para alimento de rádios e discos”. Ainda que o desagrado de Mário em relação à música feita para registro fonográfico não seja absoluto, é praticamente consenso entre os principais pesquisadores a censura dele em relação a esta.

Naves aproxima a poética dos sambistas da década de 1930 com uma “segunda prática” presente no Modernismo. Contrariando o receituário totalizante associado ao pensamento de Mário de Andrade, a outra vertente modernista caracterizava-se pela simplicidade e pela fragmentação, tendo como principais expoentes os poetas Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Ambos, aponta a pesquisadora, receberam influência direta do também poeta francês Blaise Cendrars, ligado aos chamado “Grupo dos seis”.¹⁴ Como lemos no Manifesto Pau-Brasil, publicado por Oswald em 1924, prevalece o elogio à concisão e à simplicidade. Contrariamente à almejada estetização europeia da cultura popular, Oswald exalta o carnaval do Rio – “bárbaro e nosso” – em detrimento a Wagner.¹⁵ Contra “o lado doutor”, o “gabinetismo” e a “prática culta da vida”, o poeta paulista clama pela “língua sem arcaísmos, sem erudição”, “como falamos, como somos”. “A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1924). Substituindo a citação pela invenção e a especialização pela ingenuidade, Oswald acaba por retratar, ainda que de maneira não referencial, a essência dos procedimentos vigentes na música popular, bem representada por compositores tidos como percussores do samba urbano, como Noel Rosa e Lamartine Babo. Eles não trabalhavam em função de um modelo pré-estabelecido ou orientado por um programa estético lapidado, ao contrário, como notou Naves, “a composição popular resulta de um trabalho até certo ponto desordenado, relativamente descontrolado, em certos aspectos monstruoso, incorporando dicções e estilos bem diversos.” (NAVES, 2012, p. 135) Remetendo ao pensamento do antropólogo Lévi-Strauss, a pesquisadora associa a atividade do compositor popular à do *bricoleur*, que trabalha de maneira oposta à do “engenheiro”: enquanto este baseia-se em um projeto bem definido, que estipula previamente procedimentos e matéria-prima, o *bricoleur*, ao contrário, dispensa roteiros pré-estabelecidos e tende a manejar o material de maneira improvisada, a partir de sua disponibilidade e utilidade. (NAVES, 2012, p. 134) A figura do *bricoleur* ajuda a iluminar um aspecto fundamental da música popular brasileira e da reflexão a respeito de sua possível linha evolutiva: o fato de que ela não nasceu a partir de um material puro ou autêntico, mas da integração de elementos heterogêneos, contrariando certos ideais totalizantes ou referenciais absolutos de origem.

Retomando as reflexões de Cícero, pode-se afirmar que o cerne do esforço de elucidação conceitual dos tropicalistas representa uma alternativa ao projeto nacionalista de Mário de Andrade e uma retomada da vertente ligada a Oswald de Andrade. O

14 Grupo de compositores franceses influenciados por Eric Satie e Jean Cocteau, que compartilhava uma aversão à estética alemã associada ao wagnerianismo e ao impressionismo de Debussy. Buscavam, em suas composições, sonoridades mais objetivas e simplificadas, inspiradas na música popular “menor” e na rotina urbana.

15 O compositor alemão, no contexto do manifesto, serve como exemplo paradigmático da grande cultura musical europeia. Seus suntuosos e extensos dramas musicais são o contra exemplo perfeito dos valores que Oswald de Andrade deseja exaltar.

caráter cosmopolita do intento tropicalista, empregando novas técnicas e linguagens e misturando materiais de várias procedências, visava desvincular a música popular de referências naturalizadas, baseadas em extratos da sociedade (negros e mestiços de origem humilde, sertanejos habitantes da zona rural), lócus originário (morro, favela, sertão) ou gênero musical tradicional (samba, baião etc.) (NAPOLITANO, 2002, p. 38), insinuando que nenhum desses determina a essência da música brasileira – nesse sentido, o movimento, mais do que propriamente uma ruptura, operou uma relativização da tradição precedente. A perspectiva vanguardista nesse contexto é sobretudo uma reação ao resguardo, que visava defender as formas canônicas de possíveis transformações. No entanto, da mesma forma que a apropriação pela Bossa Nova não destruiu o samba, os tropicalistas não intentavam destruir nem legar ao esquecimento os gêneros precedentes. Todavia, buscavam coordenar tais gêneros sob outras diretrizes construtivas, como lemos: “de fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese.” (VELOSO, 2004, p. 168) A articulação não hierárquica entre gêneros tradicionais e gêneros tidos como inferiores, comerciais, internacionais ou não representantes do espírito nacional sugere que a própria idéia de evolução dentro da música popular possa estar fora de lugar. Antonio Cícero chama atenção para o fato de que, muitas vezes, os artistas modernos optaram por retomar tradições recalçadas no intuito de refutar os padrões da arte de seu tempo, tidos como acadêmicos ou burocráticos. Nesse âmbito, pode-se levantar a hipótese de que o Tropicalismo retomou a tradição da música popular urbana, baseada na bricolagem e nas fusões não programáticas, como forma de opor-se à tutela estética e ideológica que se impunha no período. Da mesma maneira que o samba despontou como gênero original fruto das novas configurações urbanas e absorveu em seu processo de constituição inovações tecnológicas como os primeiros gravadores de áudio e o rádio, o Tropicalismo também flertou de forma criativa com a televisão, a guitarra elétrica e o gravador multipistas. Tal flerte, em ambos os casos, deu-se à revelia de pressões doutrinárias de artistas, intelectuais e do Estado, que tentavam regular a música popular em função de interesses ideológicos.

A transformação operada pela Bossa Nova em relação ao Samba continha um caráter técnico, no entanto, o feito tropicalista indica que nem toda a transformação dentro da música popular necessita obedecer a esse critério, ou seja, que ela deva “evoluir” a partir da complexificação dos elementos que se encontram nela implícitos desde a origem. A elucidação conceitual tropicalista, ao agregar elementos selecionados, não levando em conta a sua maior ou menor complexidade em relação à Bossa Nova, sugere que a música popular não progride em função de um telos, entendido como impulso em direção a uma condição superior a que lhe precede, mas se manifesta “como o aditamento ao que já existe de elementos que lhe são adventícios” (CÍCERO, 2012, p. 63) – assim sendo, admite-se tanto a inclusão de matérias providas das vanguardas como da tradição, nacionais ou internacionais. Por esse motivo, pode-se

concluir que toda transformação estrutural dentro da música popular é contingente e não precisa atender a nenhum princípio pré-estabelecido ou pretensão totalizante e lógica, tornando o emprego da palavra “evolução” um tanto problemático. Conclui-se, então, que a retomada da linha evolutiva evocada por Veloso era, na verdade, uma reorientação conceitual que, assim como a Bossa Nova, mas com resultados diferentes, utilizou-se da informação provinda da modernidade artística no intuito de transformar a música popular brasileira. Finalizando com dois trechos de Cícero:

Em suma, a elucidação conceitual empreendida pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites pré-estabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam como essencial ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; contudo ela proporciona ao compositor/cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda contemporaneidade mas também a toda tradição, de um modo que não era sequer concebível quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional. Nesse sentido, a informação da modernidade deve ser entendida como desfolclorização e desprovincialização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioridade. (CÍCERO, 2005, p. 72)

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1983. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. Brasileiro melancólico e cordial, porém moderno. In: VALENTE, Heloísa; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) contemporâneo*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 75-105.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

_____. João e Miles. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2011. Caderno Ilustríssima, p. 6-7.

MENEZES, Rafael. A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 31, p. 156-177, 1996.

MORAES, Eduardo. *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro*. 1983. Dissertação (Doutorado em Filosofia)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação PerseuAbramo, 2007.

_____. VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

_____. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NAVES, Santuza. *Violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962. p. 68-69.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político. Entrevista a Ozeas Duarte e Paulo Baía. *Teoria e Debate*, n. 35, 1997. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico?page=full>>. Acesso em: 19 out. 2016.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. Entre o popular e o erudito. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

As aulodias de Bruno Maderna – a flauta inspirada na Grécia antiga

Bruno Maderna's "aulodias" – the flute inspired by the ancient Greece

*Fabrício Malaquias Alves**

Resumo: O objetivo deste trabalho é explorar alguns elementos estéticos contidos na obra do compositor italiano Bruno Maderna. Juntamente a outros autores italianos do século XX, Maderna buscou na música do passado, a inspiração para as suas composições, demonstrando predileção por instrumentos de sopro, especialmente a flauta. Buscou-se, portanto, enfatizar as peças para flauta que exemplifiquem o ideal de melodia absoluta cultivado pelo compositor e a presença de helenismo como recurso estético em sua obra. Dentre os passos metodológicos, foi realizada uma pesquisa histórica e bibliográfica acerca da vida e da obra de Maderna, buscando enfatizar sua importância para a música de vanguarda não somente no âmbito europeu, mas enquanto figura exponencial da música contemporânea.

Palavras-chave: Bruno Maderna. Flauta. Música Contemporânea. Mitologia Grega.

Abstract: The aim of this work is to explore some aesthetic elements contained in the work of the Italian composer Bruno Maderna. Like other Italian authors of the 20th century, Maderna sought in the music of the past, the inspiration for his compositions, demonstrating a predilection for wind instruments, especially the flute. We therefore tried to emphasize the pieces for flute that exemplify the ideal of absolute melody cultivated by the composer and the presence of Hellenism as an aesthetic resource in his work. Among the methodological steps, a historical and bibliographical research about the life and work of Maderna was carried out, trying to emphasize its importance for the avant-garde music not only in the European scope, but as an exponential figure of the contemporary music.

Keywords: Bruno Maderna. Flute. Contemporary Music. Greek Mythology.

Introdução

A grande produção musical do século XX se mostra fortemente ligada à pesquisa das novas possibilidades técnicas e expressivas relativas à utilização dos instrumentos, destinados a pequenos e a grandes grupos instrumentais. No caso das madeiras, e particularmente da flauta, estas tiveram, no século em questão, mais sorte em comparação ao precedente período romântico.

No período citado, as já afirmadas escolas nacionais favoreceram a criação de um amplo repertório além da contraposição das novas ideias e estilos. No século XX, portanto, coexistem não somente as tradicionais escolas francesa e italiana, mas surgem em cena as novas propostas dos compositores americanos, japoneses, e de outras partes do mundo extra europeu.

Na Itália, precisamente, no início do século XX, a criação musical esteve ligada a uma tentativa de recuperação da música instrumental daquele país, há muito relegada a um

* Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano. E-mail: fabricao.malaquias@hotmail.com

segundo plano devido ao sucesso do melodrama oitocentista. Tal movimento esteve relacionado, sobretudo, a nomes de compositores que procuraram na música antiga o material necessário para criar e revalidar, no século XX, a tradição instrumental italiana. Este pensamento que partiu dos músicos ligados à chamada “*Generazione dell'Ottanta*”¹ foi compartilhado pelos músicos italianos posteriores. Entre esses novos compositores destaca-se o nome de Bruno Maderna (1920-1973), considerado o maior representante do expressionismo italiano e da nova música naquela península. Porém, Maderna lançou seu olhar ainda mais longe, encontrando na Grécia antiga a inspiração para suas obras-primas, demonstrando, ainda, uma particular predileção por alguns instrumentos de sopro, como o oboé e, especialmente, a flauta.

Não obstante a importância de Maderna para o cenário musical contemporâneo, sendo ele considerado um dos precursores e impulsionadores da nova música, seu repertório é relativamente pouco conhecido no ambiente extra europeu, principalmente se comparado a outros nomes da música contemporânea como os mais famigerados Luciano Berio (1925-2003) e Salvatore Sciarrino (1947-), também italianos. A situação se agrava ainda mais se analisarmos o fato de que no vasto catálogo do compositor a flauta encontra uma posição privilegiada e, no entanto, os próprios flautistas parecem desconhecer o autor ou, pelo menos, não demonstram interesse em executar esse repertório de enorme importância inovadora.

Massimo Mila (1976), autor de uma das primeiras e referenciais obras sobre o compositor, discorre acerca das influências de Maderna, apontando a presença de helenismo que configuraria o núcleo poético de grande parte de sua obra, explicitado no termo aulodia, recorrente nos títulos de suas peças. Posteriormente, diferentes pesquisadores indicaram outros aspectos importantes para se compreender a obra maderniana tais como a presença de elementos do jazz (IZZO, 2007) e a constante utilização das novas possibilidades tecnológicas como ferramentas para a experimentação (DE BENEDECTIS, 2012). No entanto, percebe-se ainda uma lacuna na que tange à pesquisa acerca da instrumentação utilizada nas referidas obras e que se mostra recorrente, a nosso ver, não por acaso.

Este trabalho pretende, portanto, especificar o lugar ocupado pela flauta no catálogo de Bruno Maderna, buscando apontar as possíveis motivações que teriam levado o compositor a escrever um número tão significativo de peças para esse instrumento, do ponto de vista organológico, mas, sobretudo, levando em consideração o ideal sonoro e as escolhas estéticas feitas pelo autor.

1 “Músicos nascidos em torno de 1880: principalmente Franco Alfano, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella.” (MILA, “La generazione dell’ottanta”, tradução nossa). Disponível em: <<http://www.rodoni.ch/malipiero/milagenerazione80.html>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

Vida, formação e poética de Bruno Maderna

Bruno Maderna nasceu em Veneza, em 12 de abril de 1920 e foi uma criança prodígio. Apesar de uma infância circundada por problemas familiares, ele desenvolveu ao máximo o seu talento para a música: tocava violino, exibindo-se nos lugares importantes da sua formação, e já aos doze anos de idade era aplaudido como regente de orquestra e intitulado “genio della musica”. Naquele período, Brunetto, como era chamado, que nunca tinha sido reconhecido legalmente pelo pai, foi separado também da mãe, e transcorreu a infância e a adolescência sob os cuidados de diversos tutores e educadores que, tendo percebido o talento do menino, chegaram a disputar a sua tutela. Mais tarde, Maderna estudou em Veneza, Milão, Roma e outras cidades europeias, e recebeu de personagens importantes da burguesia culta local, uma educação estreitamente católica que, mais tarde, ele mesmo passou a criticar (IZZO, 2007).

Analisando historicamente a obra maderniana, é possível perceber como as predileções poéticas do jovem Maderna são, desde o princípio, permeadas por elementos extramusicais, especialmente sugestões literárias e filosóficas. Tais indícios são perceptíveis nos escritos deixados pelo compositor, como em um diário escrito entre os anos 1938 e 1939. Segundo aponta Scalfaro (2004), tais escolhas poéticas estão em sintonia com as tendências literárias de outros artistas da mesma época, exemplificadas em “*La Ronda*”, a revista dirigida por Vincenzo Cardarelli (1887-1959), que, na obstinada vontade de ignorar os críticos acontecimentos políticos, se deixava levar por puras dissertações sobre literatura e poesia, insistindo na importância do estilo elegante, tendo como modelo absoluto o poeta Giacomo Leopardi,² e propondo imagens de paraísos naturais encantados onde pudesse esquecer-se da dura realidade presente – também sugeridas pelo “*poeta di Recanati*”.

Também para o jovem Maderna, os temas naturalistas são os mais recorrentes entre descrições de paisagens e cenários noturnos. Portanto, duas líricas plenas de imagens poéticas inspiradas na natureza aparecem entre as primeiras escolhas temáticas do compositor: *Alba* de Cardarelli, e *La sera fiesolana* de Gabriele d’Annunzio (1863-1938), autor particularmente admirado por Maderna.

Alba, cuja data de composição é incerta (provavelmente entre os anos 1937 e 1940), se trata de uma peça para contralto e orquestra de cordas. Já naquele período, Maderna começou a delinear aquela que mais tarde viria a ser definida como uma das características mais marcantes de seu método compositivo: o gosto pela obra sempre retocada, nunca finalizada. Aliás, quem se aproxima da obra de Maderna percebe que se trata de um compositor altamente prolífico. Ele escreveu muito, para as mais diversas formações instrumentais, tendo demonstrado um especial gosto pela expe-

2 Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro Leopardi (1789-1837): poeta, filósofo, escritor, filólogo e glotólogo italiano. Considerado o maior poeta italiano do século XIX e uma das mais importantes figuras da literatura mundial, além de um dos principais nomes do romantismo literário.

rimentação. No entanto, deixou um grande número de obras incompletas, muitos esboços e fragmentos, visto que as suas peças eram continuamente reelaboradas e recreadas, posteriormente rearranjadas, e os fragmentos reutilizados ou transformados em novas composições. Seguindo essa linha de pensamento, poderíamos considerar sua técnica composicional como uma “poética do fragmento”. De fato, é grande o número de trabalhos incompletos, ou, pelo menos, não escritos deixados pelo compositor. Mila (1976) introduz o conceito de *neufassungen*,³ e que se refere às diversas revisões ou reiterações às quais Maderna submetia constantemente as suas peças. Conectado ao termo alemão encontra-se a ideia de *work in progress*, segundo a prática joyciana da obra aberta, nunca finalizada (MILA, 1976, p. 9). Para Maderna, a música escrita não era absolutamente a coisa mais importante. As muitas ideias que fervilhavam em sua mente urgiam por serem imediatamente colocadas em prática, transformadas continuamente, isentas de um objetivo último, acabado. A propósito dessa relação de Maderna com a música escrita, Mila explica que:

[...] a escrita era para ele um estagio transitório e imperfeito, e quem pretender seguir na partitura, nota por nota, as execuções de suas obras regidas por ele mesmo, frequentemente terá surpresas: a página escrita era para ele uma espécie de lembrete provisório para construir a realidade da música no som. Neste sentido, ninguém viveu a experiência da música aleatória com tanta naturalidade, com tanta espontaneidade como Maderna (MILA, 1976, p. 40, tradução nossa).⁴

Nessa perspectiva pode-se compreender que essa inventividade típica de Maderna, que está longe de se delinear como imprudente exercício composicional, se mostra, ao contrário, como resultado da maturidade estilística do compositor e se estabeleceu como único modo possível para que os sons pudessem expressar de modo satisfatório a complexidade do pensamento do artista.

Tomando *Alba* como exemplo, é interessante observar que existem sete grupos de escritos referentes a períodos diversos, com diferentes versões dessa obra. O que vem colaborar para a definição de um compositor sempre em exercício, em busca do aprimoramento, autor de obras sempre abertas e passíveis de transformações. *La sera fiesolana*, para tenor e instrumentos diversos, sobreviveu somente na forma de um esboço formado por 18 páginas.

3 Neufassungen – do alemão: versões revistas.

4 “[...] la scrittura era per lui uno stadio transitorio e imperfetto, e chi pretendesse di seguire sullo spartito, nota per nota, le esecuzioni di opere sue da lui dirette, spesso andrebbe incontro a sorprese: la pagina scritta era per lui una specie di provvisorio promemoria per costruire la realtà della musica nel suono. In questo senso, nessuno ha vissuto l’esperienza dell’aleatorio con tanta tranquilla naturalezza, con tanta spontaneità come Maderna.”

Importa tambm recordar que esse desejo pela experimentao e a inventividade que lhe eram peculiares fizeram com que Maderna se aventurasse nas mais diversas tcnicas composicionais. Os seus trabalhos juvenis atravessam a fase neoclssica, mas logo ele se aproximou do expressionismo atonal da segunda escola de Viena assim como do dodecafonia.

Em um concerto realizado em 1946, no primeiro festival da Bienal de Veneza foram executadas, alm de *Introduzione e Passacaglia* “*Lauda Sion Salvatorem*, composio de 1942 e uma *Serenata per 11 strumenti* de Maderna, da qual, por, hoje no existem mais traos, tambm msicas de Riccardo Malipiero e de Camillo Togni, que j naquele perodo andavam experimentando a tcnica dodecafonia. Mesmo tendo ouvido falar atravs de Malipiero durante o curso de aperfeioamento, Maderna esperou alguns anos antes de se aventurar no dodecafonia (SCALFARO, 2004, p. 200). O compositor interpretou o recurso a tcnica serial como uma natural evoluo de um percurso de estudos:

[...] impossvel compor sem encontrar este tipo de mentalidade. Se comea a estudar a polifonia, depois a polirritmia de Stravinskij e de Bartok, depois sempre buscando com curiosidade, se encontra o modo de pensar dos vienenses. No creio que a ideia de Schoenberg seja to importante; ou melhor, a mesma coisa aconteceu com ele mesmo e de forma mais acentuada com Berg e com Webern. Pouco antes de morrer, ou seja, depois da guerra, estava surpreso pelo sucesso que havia conseguido a tcnica dodecafonia. Escreveu ainda uma belssima carta que foi lida em Milao durante um congresso organizado por Malipiero Jr, nesta carta dizia que no estava seguro da necessidade de se fazer um Colquio sobre a tcnica serial e exortava para que no se tornassem fanáticos, que procurassem desenvolver a sua ideia, j que qualquer teoria que no consegue crescer est morta: necessrio sempre modifica-la e adapta-la s exigncias que cada um possui de fazer crescer a sua [prpria] ideia (ao contrrio, morre) e de adapta-la segundo cada um”. A partir de uma conversa de Bruno Maderna com George Stone e Alan Stout (SCALFARO, 2004, p. 200, traduo nossa).⁵

Esta declarao de Maderna se mostra fortemente elucidadora, na medida em que nos apresenta a estruturao cuidadosamente sistematizada e gradual (mas no rida)

5 “[...] impossibile comporre senza incontrare questo tipo di mentalit. Si comincia a studiare la polifonia, poi la polirritmia di Stravinskij e quella di Bartók, poi, sempre cercando con curiosit, si trova il modo di pensare dei viennesi. Non credo che l’idea di Schönberg sia cos importante; o meglio, lo fu per lui stesso e tutt’al pi per Berg e per Webern. Poco prima di morire, cio dopo la guerra, era sorpreso del successo che aveva avuto la tecnica dodecafonia. Scrisse anche una bellissima lettera che fu letta a Milano durante un congresso organizzato da Malipiero Jr; in questa lettera diceva che non era certo che occorresse fare un convegno sulla tecnica seriale e si raccomandava di non essere fanatici, di cercare di sviluppare la sua idea, poich qualsiasi teoria che non riesce a crescere è morta: bisogna sempre modificarla e adattarla alle esigenze di ognuno far crescere la sua idea (altrimenti muore) e di adattarla ad ognuno. Da una conversazione di Bruno Maderna con George Stone e Alan Stout”.

no que tange à formação do compositor, desconstruindo uma possível e, a nosso ver, errônea, interpretação de seu hábito de sempre reescrever as próprias peças, sem a necessidade de finalizá-las, como falta de disciplina. Pelo contrário, a disciplina era constante na atividade de Maderna, que se mostrou altamente prolífico, criando em todos os momentos, durante toda a sua vida.

Foi o contato de Maderna com a *avant-garde* vienense, ou seja, a relação com seu passado próximo musical, que configurou os impulsos que lhe permitiram adentrar no espaço de total experimentação, sobretudo a partir dos anos 50. Justamente pela sua liberdade, o contraponto presente na obra de Maderna não é necessariamente vienense, visto que não se baseia em tensões harmônicas, pelo contrário, demonstra mais interesse pelos matizes gerados pela fusão dos diferentes timbres. Mario Bortolotto é categórico ao afirmar que “somente o ensinamento de Bruno Maderna, direta ou indiretamente, induz na música italiana a experiência do expressionismo: ele exercitou uma ação incomparável sobre os jovens, da qual não foi o primeiro a tirar vantagem”⁶ (BORTOLLOTTO, 1966, p. 104, tradução nossa). Mila (1976) vem completar a afirmação de Bortolotto ao dizer que foi exatamente a Itália que mais se beneficiou dos conhecimentos de Maderna sobre a escola de Schoenberg e Webern.

A herança schoenberguiana e weberniana é aceita com cautela: o dodecafonismo é assumido como técnica, um método de composição com doze sons. Enquanto técnica é inexorável: não é possível não passar por ali. Também Bruno Maderna, que teve relação com Bartok quando jovem, se convence disso, e ao contrário, se torna um grande estudioso, um mestre do dodecafonismo e ministra aulas sobre o assunto no seu curso livre no Conservatório de Milão (MILA, 1976, p. 26, tradução nossa).⁷

Pelo viés do texto de Mila (1976), é possível compreender como Maderna não reproduz, mas se apropria do dodecafonismo como ponto de partida para novas criações. Os *Studi sul Processo di Kafka* (1949) demonstram como o compositor, embora seguidor de Schoenberg, Webern e Berg, se deixa levar mais pela atmosfera sugerida pelo texto literário de Kafka do que pela gramática composicional, movendo-se com maior liberdade no âmbito da criação musical. Deste modo, Maderna, grande conhecedor da linguagem dodecafônica, juntamente à nova geração de músicos de vanguarda, conseguiu ir além, libertando o dodecafonismo do expressionismo.

6 “solo l’insegnamento di Bruno Maderna, direttamente o indirettamente, induce nella musica italiana l’esperienza dell’Espressionismo: egli esercitò una azione incomparabile sui giovani, di cui non fu il primo ad avvantaggiarsi”.

7 “L’eredità shonberghiana e weberniana viene accettata con beneficio d’inventario: la dodecafonìa viene assunta come una tecnica, un metodo di composizione con dodici suoni. In quanto tecnica è ineluttabile: non si può non passare di lì. Anche Bruno Maderna che ha trescato da giovane con Bartok, se ne convince, e anzi diventa un dotto studioso, un maestro di dodecafonìa e ne impartisce lezioni nel suo corso libero al Conservatorio di Milano”.

Logo aps a guerra, entre 1946 e 1947, Maderna escreveu as *Liriche su Verlaine*, um ciclo liederstico para canto e piano, que compreende *Aquarelles*, *Serenade* e *Sagesse*. Os esboos desta obra so caracterizados por um refinado simbolismo que representa um momento de paz e serenidade depois dos sentimentos de horror e impotncia que somente o ano anterior haviam impulsionado o compositor a projetar um *Requiem* para as vtimas da guerra. “Naquele momento – escreve Maderna – a nica possibilidade era de escrever um *Requiem* e depois morrer”⁸ (SCALFARO, 2004, p. 201, traduo nossa). Da obra para dupla orquestra e dois coros resta somente um fragmento inicial: o *Adagio* “*Requiem aeternam*”, o *Andante* “*Te decet hymnus*” e o incio do *Kyrie*. O nome de Bruno Maderna se encontra, alm disso, entre os pioneiros do estruturalismo, junto com Boulez, Stockhausen e Nono, e considerado precursor da utilizao da msica eletrnica e da tcnica aleatria (so exemplos a sua *Musica su due dimensioni* e a curiosa *Serenata per un satellite*), momento em que Maderna deixou-se seduzir pelas novas tecnologias que o levaram a criar, junto a Luciano Berio o *Studio di Fonologia della Rai*, em Milho, no ano de 1955. De acordo com Mila (1976), a eletrnica teria impulsionado o compositor de tal maneira que, a utilizao de tais recursos tecnolgicos teria contribudo para que Maderna levasse o expressionismo para alm dos limites da msica post-weberniana.

Mas, antes de tudo, Maderna foi um apaixonado pela msica antiga e pela melodia. O seu *Divertimento in due tempi* (1953), para flauta e piano, testemunha a sua admirao pela forma clssica, pelo contraponto. J em *Introduzione e Passacaglia* “*Lauda Sion Salvatorem*”, de 1942, observam-se as influncias da polifonia antiga, fruto do encontro com Gian-Francesco Malipiero. Maderna reconhece por detrs desta recuperao um comportamento neoclssico, mas no no sentido de uma parodia, como demonstra um excerto extraido de um programa de sala do concerto de 1946, no Festival da Bienal de Veneza: “O autor pretende conectar-se a tradio barroca e clssica dos concertos de cmera e, no caso especifico, aos divertimentos, serenatas, msicas para jardim. Livremente confluem na escritura polifnica do texto lembranas setecentistas, comportamentos neoclssicos, porfm jamais parodiados”.

Foi atravs do contato com Malipiero, primeiro e estimadssimo professor de Maderna, que o compositor assimilou os modelos da escola italiana e precisamente: as linhas essenciais da polifonia antiga, que mais tarde seriam traduzidas, na sua obra, numa linguagem nova; o gosto pelo desenho melldico; a rejeio pelas atmosferas criadas por meio de tenses harmnicas e a preferncia pela arquitetura fundada nos timbres instrumentais. Maderna foi, durante toda a sua vida, um apaixonado pela msica antiga.

8 “In quel momento – scrive Maderna – unica possibilita era di scrivere un Requiem e poi morire” Em uma conversa de Bruno Maderna com George Stone.

Aqui reside o segredo da grandeza artística de Maderna. Ter atravessado todas as aventuras da vanguarda sem perder o contato com a história da nossa arte. Tendo executado todas as piruetas mais ousadas da moda, vivendo-a mas sempre conservando um sólido parapeito, uma rede debaixo do trapézio, tecida de sólidas cordas que se chamam Beethoven, Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Ockghem e Monteverdi, Gabrieli, e os virginalistas ingleses e os frottolistas italianos do século XV, que ele tinha recriado em amorosas transcrições (MILA, 1976, p. 6, tradução nossa).⁹

A antiga Grécia e a flauta na obra de Maderna

Bruno Maderna começa a se adentrar ainda mais nos temas mitológicos a partir da composição de *Tre liriche greche*, sobre textos de Salvatore Quasimodo.¹⁰ Trata-se de uma obra de esplêndida construção musical que colocou o autor em uma posição de abertura em direção à Alemanha, nação que se tornaria, posteriormente, a sua segunda pátria, sobretudo pelas vias dos *Ferienkurse* de Darmstadt. Para Maderna, pode-se visualizar, no harmonioso recurso das *Tre liriche greche*, um desejo de refúgio da catástrofe do segundo conflito mundial, que já o havia conduzido a escrever um *Requiem* para os atingidos.

Embora a composição das *Tre liriche greche* configurem um aprofundamento do helenismo como elemento cada vez mais estabelecido na obra maderniana, é difícil determinar com exatidão a sua data de origem. Na página de rosto da partitura autógrafo lê-se “Maderna/1948”, ano confirmado por um elenco de composições que, de acordo com Scalfaro (2004), Maderna colocou no papel para uma execução de *Agés* – invenção radiofônica para vozes, coro e orquestra, e que ganhou o *Premio Italia* em 1972. No elenco que o compositor enviou a Darmstadt, porém, é indicada a data 1949. É provável que as *Liriche* tenham sido escritas depois de 17 de setembro de 1948, data da execução do *Concerto per due pianoforti e strumenti*, já que no programa de sala, Maderna traz uma lista de composições próprias entre as quais as *Liriche* ainda não aparecem. É, todavia, certo que as *Liriche* foram escritas antes de 5 de maio de 1949, data de uma carta escrita a Wolfgang Steinecke na qual Maderna

9 “Qui risiede il segreto della grandezza artistica di Maderna. Avere attraversato tutte le avventure dell'avanguardia senza perdere il contatto con la storia della nostra arte. Avere eseguito tutte le capriole più spericolate della moda, vivendone sempre conservando una salda ringhiera, una rete sotto il trapezio, intessuta di solide corde che si chiamano Beethoven e Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Ockeghem e Monteverdi, Gabrieli, i virginalisti inglesi e i frottolisti italiani del Quattrocento, ch'egli aveva ricreato in amorose trascrizioni”.

10 Salvatore Quasimodo (1901- 1968), poeta italiano de grande destaque do hermetismo. Contribuiu com a tradução de vários textos clássicos, principalmente líricas gregas, mas também obras teatrais. Recebeu o Nobel de Literatura de 1959.

propoe uma execucao da pea durante os *Ferienkurse* de Darmstadt.¹¹ As *Tre liriche greche*, portanto, nasceram no periodo situado entre o final de 1948 e os primeiros meses de 1949. O autografo foi publicado no inicio dos anos cinquenta pela “*Ars Viva*”, editora fundada por Hermann Scherchen.¹² Contudo, nao se conhece, com certeza, nem a primeira execucao da obra (SCALFARO, 2004, p. 201-202).

Dalmonte (1989) discorre acerca de autenticos acentos poeticos presentes em Maderna e que o colocam em relacao direta com as liricas traduzidas por Quasimodo:

[...] como Quasimodo ao traduzir reconduziu o diferente ao ja possuido, tornando familiares e proximos ao nosso gosto, vozes muito distantes, assim Maderna procurou uma linguagem propria atraves da aquisicao de um sistema diferente, com relacao a nossa tradicao e, portanto, remoto e distante, e ainda sentido como momento originario, ponto de referencia em uma situacao existencial, alem da poetica, em que si fazia necessario, em todo caso, comecar do inicio (DALMONTE, 1989; p. 18, traducao nossa).¹³

As *Liriche* sao escritas para soprano, flauta I, clarineta I, clarone, 2 tambores com cordas (grande e pequeno), pandeireta (*tamburo basco*), 2 pratos suspensos (pequeno e grande), Coro (6 sopranos, 4 contraltos, 6 tenores, 4 baixos). Existe, ainda, um segundo grupo instrumental – flauta I, clarineta II, piano, tambores sem cordas (pequeno, medio e grande), bumbo, 4 timpanos – que devem dispor-se longe do primeiro grupo para criar um efeito de eco. Maderna insiste com os executantes sobre a boa reproducao do efeito eco, prescrevendo na partitura: “Caso nao seja possivel dispor de espaco suficiente para separar o grupo de eco (10-15 metros) pode-se usar ferramentas diferentes como: biombos, remocao para zonas acusticamente “mortas”, etc. desde que o efeito seja conseguido”.¹⁴ Nesta formacao instrumental, as flautas, que, discretamente comecam a conquistar um papel de destaque, provavelmente pelas acepcoes pastoris e miticas de que sao revestidas, colocam a pea em relacao direta com a versao cênica das *Chansons de Bilitis*, de Debussy, de 1901, emoldurando os

11 Carta de Maderna a Steinecke datada em 5 de maio de 1949, citada por A. Caprioli, na introducao a edicao critica das *Tre liriche greche*, Milano, Suvini-Zerboni, 2002.

12 Hermann Scherchen (Berlin, 21 de junho de 1891- Florenca, 12 de junho de 1966) regente de orquestra e violinista, conhecido sobretudo pela execucao de repertorio do seculo XX ainda que tenha sido um apaixonado interprete dos autores classicos e do romantismo tardio.

13 “[...] come Quasimodo nel tradurre ha ricondotto il diverso al gia posseduto, rendendo familiari e vicine al nostro gusto voci lontanissime, cosi Maderna ha cercato un proprio linguaggio attraverso l’acquisizione di un sistema altro rispetto alla nostra tradizione e percio remoto e lontano, eppure sentito come momento originario, punto di riferimento in una situazione esistenziale, oltre che poetica, in cui occorreva comunque cominciare da capo”.

14 “Nel caso non si potesse disporre dello spazio sufficiente per allontanare il gruppo d’eco (10-15 metri) si potranno usare accorgimenti diversi come: paraventi, spostamenti in zone acustiche morte etc. purché l’effetto risulti”. Nota do autor a edicao da partitura publicada pela *Ars Viva*.

textos das líricas, fazendo referência à essencialidade da música arcaica, bem como à idealização do mito.

Scalfaro (2004) analisa os textos das *Tre liriche greche – Canto mattutino* de Anônimo, *Le Danaidi* de Melanípides e *Stellato* de Íbico – dispostos sequencialmente, como uma representação do arco temporal de uma jornada. Em *Canto Mattutino*, as primeiras luzes da manhã são anunciadas pelo chamado dos pássaros “de aguda voz”;¹⁵ na lírica central as horas do dia são preenchidas pelo trabalho das Danaides que se exercitam sobre carros e colhem frutos; em *Stellato*, por fim, é chegada a noite, cujo misterioso silêncio é simbolizado pelas estrelas que ardem “luminosíssimas”¹⁶ no céu.

Canto matutino

(Anônimo)

Dourados pássaros de aguda voz, livres
Pelo bosque solitário no topo de um ramo de pinho
Confusamente se lamentam; e [há] quem inicie,
quem se demore, quem lance seu clamor em direção aos montes:
e o eco que não se cala, amigo dos desertos,
o repete do fundo dos vales.¹⁷

As Danaides

(Melanípides)

Não tinham olhar nem forma de homens,
nem corpo igual ao de mulheres:
sobre carros de corrida nuas se exercitavam
através das selvas; e frequentemente nas caças
alegravam a mente
ou buscando a resina nas árvores de incenso
e as odorosas tâmaras ou a cássia – as tenras
sementes da Síria -.¹⁸

Estrelado

(Íbico)

Ardam através da noite, longamente
as estrelas luminosíssimas.¹⁹
(Traduções livres a partir das versões de Salvatore Quasimodo)

15 “dall’acuta voce”. Tradução nossa.

16 “lucentissime”. Tradução nossa.

17 Canto mattutino (Anônimo): Dorati uccelli dall’acuta voce, liberi/Per il bosco solitario in cima ai rami di pino/Confusamente si lamentano; e chi comincia,/chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti:/l’eco che non tace, amica dei deserti,/lo ripete dal fondo delle valli.

18 Le Danaidi (Melanípides): Non avevano sguardo né forma di uomini,/né corpo simile a donne:/su carri da corsa nude s’addestravano/lungo le selve; e spesso nelle cacce/allietavano la mente/o cercando la resina negli alberi d’incenso/e gli odorosi datteri o la cassia – i teneri/semi di Síria -.

19 Stellato (Íbico): Ardano attraverso la notte, lungamente/le stelle lucentissime.

A formaço instrumental é empregada por completo somente na segunda lrica. As outras duas são para soprano, flauta I e II, na primeira; e soprano, coro, flauta I e II, clarineta I e II, clarone, prato suspenso e piano, na terceira.

O efeito de eco, obtido atravs da disposiço à distancia dos grupos instrumentais na sala, é talvez sugerido a Maderna pelo primeiro texto, que faz referncia ao chamado dos pássaros e ao eco no fundo dos vales. A ideia de eco, além disso, é implícita na escritura canônica da primeira lrica, desde os compassos iniciais nos quais a flauta I, sob a orientaçao do compositor de tocar col canto, cria uma espécie de reverberaçao da primeira nota do soprano, enquanto este insiste nas três primeiras notas da série, como um eco (SCALFARO, 2007, p. 203-204).

Figura 1. Bruno Maderna, *Canto Mattutino*, compassos 1-2.

Calm e libero (♩=40)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Flauto I, the middle for Soprano Solo, and the bottom for Flauto II. The time signature is 3/4. The tempo is 'Calm e libero' with a quarter note equal to 40 beats. The Flauto I part starts with a piano (*pp*) dynamic and is marked '(col canto)'. The Soprano Solo part starts with a piano (*p*) dynamic and is marked '(puro)'. The lyrics 'Do - ra - ti do - ra -' are written under the soprano staff. The Flauto II part is silent in these measures.

De fato, Maderna encontrou, pelas vias do helenismo, o material adequado que fizera com que, mais tarde, as suas obras primas se encontrassem em uma categoria muito precisa, enquadrada no seu ideal de “melodia absoluta” que olha ainda mais atrás e busca na antiga Grécia a inspiraçao para a sua criaço artística. Neste ponto, podemos inserir outro conceito importante para a compreensao do Maderna compositor: o conceito de *Ur-ton*, o som original, puro, que Mila descreve como “o alfa e o ômega, o umbigo físico da música” segundo o desejo que havia em Maderna de “ir às fontes, de começar das origens: origens do som, origens da música”²⁰ (MILA, 1976, p. 17, traduçao nossa). Este seria mais um dos motivos pelos quais instrumentos melódicos de sopro, especialmente a flauta, mas também o oboé, ganharam um papel tão importante na música de Bruno Maderna, transformando-se nos protagonistas das suas peças mais significativas.

Como dito, a flauta encontrou um grande espaço na obra de Bruno Maderna. Nota-se que ele dedicou muitas peças a esse instrumento e isto devido a alguns fatores, dos quais um deles seria o importante encontro com o célebre flautista Severino Gazzelloni

20 “[...] l’alfa e l’omega, l’ombelico fisico della musica [...] desiderio istintivo di risalire alle fonti, di cominciare dalle origini: origini del suono, origini della musica”.

(1919-1992), grande amigo de Maderna, muito estimado pelo seu caráter brincalhão, direto, jovial e simples, e que se tornaria para ele o personagem-flauta, executante-ator de tantas obras. Muitos compositores, entre os quais Petrassi, Boulez, Nono e Berio, encontraram no flautista a disposição necessária à experimentação, um dos aspectos que caracterizam a música do século XX, de modo que a enorme quantidade de peças inspiradas ou dedicadas à flauta de Gazzelloni acabou por cunhar o termo *Gazzelloni-Musik*, ou seja, a música para Gazzelloni (GALANTE, 2006, p. 213). Outro fator, seria a associação da flauta e do oboé (tocado por outro grande amigo, Lothar Faber) por parte de Maderna ao instrumento grego de sopro, aulos, no qual ele se inspira. Este antigo instrumento lhe recordava o seu ideal de “melodia absoluta”, ou seja, “o canto de um instrumento de sopro, incapaz – em linha de máxima – de produzir sons simultâneos, como acontece, ao contrário, com os instrumentos de arco”²¹ (MILA, 1976, p. 36, tradução nossa), e é sob o arquétipo do aulos que se encontra a maior parte das peças para flauta compostas por Bruno Maderna.

O aulos grego deu o nome “Aulodia” a algumas das peças mais importantes do catálogo de Maderna e que têm a flauta como protagonista, mesmo que o instrumento dos antigos gregos não fosse uma flauta, como erroneamente se pensa, mas um instrumento de palheta, mais próximo ao oboé (MILA, 1976, p. 39). Esta aspiração da melodia primordial e arquetípica do aulos faz referência aos títulos de composições como *Grande Aulodia*, de 1940, *Aulodia per Lothar*, de 1965, ou *Dialodia*, de 1972. “Querendo-se sofisticar, deveríamos observar que os gregos antigos chamavam aulodia o canto da voz humana acompanhada, ou então dobrada pelo aulos; e chamavam aulética a música para instrumento solo”²² (MILA, 1976, p. 52, tradução nossa).

Como pudemos notar, o mito, o retorno e a recriação da Grécia antiga, são temas recorrentes em toda a obra de Maderna. Esta inspiração que teve início nas *Liriche greche* e em *Composizione n. 2*, atinge um dos seus pontos mais altos no ciclo de *Hyperion*,²³ composto nos anos 60, e acabou por contribuir para que a aspiração da melodia primordial e arquetípica do antigo aulos – som primitivo que ecoa da antiga Grécia – se tornasse o ponto principal da composição maderniana. É neste contexto que a flauta, desde sempre associada a um imaginário agreste e pastoril, imbuída, portanto, de conotações mitológicas, ganha grande importância na obra do compositor italiano – quando associada ao aulos.

21 “[...] il canto di uno strumento a fiato, e pertanto univoco, incapace- in linea di massima- di produrre suoni simultanei, come accade invece agli strumenti a corde”.

22 “A voler sofisticare, ci sarebbe da osservare che i Greci antichi chiamavano aulodia il canto della voce umana accompagnata, o piuttosto duplicata dall’aulòs; e chiamavano auletica la musica per lo strumento solo”.

23 Ciclo de peças escritas por Bruno Maderna, continuamente retocadas, e inspiradas no romance “Hiperion ou o eremita da Grécia” (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*) do escritor alemão Johan Christian Friedrich Hoelderlin (1770-1843).



No caso de *Hyperion*, a flauta tem a enorme tarefa e o privilégio de representar o poeta, a alma que através do canto e do som quer livrar-se dos mecanismos desumanos do mundo moderno representados pela feroz máquina eletrônica. A melodia encantada, ecos do aulos, confiada por Maderna a instrumentos como a flauta e o oboé, se opõe aos sons eletrônicos e à massa orquestral, que simbolizam o caos, que agride e atropela o equilíbrio e a harmonia.

A ideia subentendida no romance [de Hoelderlin], de que com o fim da Grécia antiga se tenha perdido a íntima comunhão do homem com a natureza e de que o mundo moderno já esteja irrevogavelmente marcado pela perda e pela separação, ganha forma, na música de Maderna, numa luta entre o princípio de ordem da melodia, confiada a um instrumento, símbolo da voz do poeta que tenta convencer e mover os homens em direção a outros ideais, e o corpo orquestral, símbolo, por sua vez, da massa dos homens que, obstinadamente não quer entender e se opõem ao poeta (SCALFARO, 2007, p. 216, tradução nossa).²⁴

Importante não interpretar como conservadora a atitude do compositor ao associar um instrumento convencional (flauta) à harmonia e os sons eletrônicos à perturbação: trata-se de uma distribuição de papeis, como num teatro, onde cada elemento musical constitui uma personagem – alguns dos muitos signos que pululam em toda a obra maderniana. No seu *Hyperion*, Maderna realiza uma espécie de colagem inserindo na obra o material de outras peças: *Dimensioni III*; *Aria* para soprano, flauta solista e orquestra; *Hyperion II* (cadências para flauta); e *Hyperion III* (*Hyperion* mais *Stelle per Diotima*).

Da *Grande Aulodia*, outra peça onde a flauta é protagonista, restaram fragmentos, material preparatório e esboços. A peça contém passagens aleatórias que fazem variar a sua duração total (cerca de 25 minutos) e a orquestra é constituída de um orgânico real de três orquestras de cordas, uma de percussões e de uma forte massa de instrumentos de sopro. É importante ressaltar o prólogo desta peça, conduzido pelos solistas, onde a flauta e o oboé entram, sustentando o mais longo possível o *Urton*, a nota original, um lá natural, modo simbólico-imagético utilizado por Maderna para evocar as origens da música. Ao prólogo, seguem-se crescendos e diminuendos conduzidos pelos dois instrumentos que procedem num estreito diálogo entre si; a breve cadência para flauta solo; o encerramento da orquestra dentro de uma longa faixa de notas sustentadas e a transformação da parte em uma “*dialodia*”. O canto

24 “L’idea sottesa al romanzo, che con la fine della Grecia antica si sia persa l’intima comunione dell’uomo con la natura e che il mondo moderno sia ormai irrevocabilmente segnato dalla perdita e dalla separazione, prende forma, nella musica di Maderna, in una lotta tra il principio di ordine della melodia, affidata ad uno strumento, simbolo della voce del poeta che tenta di convincere e muovere gli uomini verso alti ideali, e il complesso orchestrale, simbolo invece della massa degli uomini che ostinatamente non vuole capire e si oppone al poeta”.

grego dos instrumentos solistas se encarna no aulós (flauta ou oboé), sobretudo através do *Ur-ton*, o som puro, original, mas também através de fragmentos e emaranhados tonais – arabescos: sugestões debussyanas.

Com a *Dialodia*, composta entre os anos 1970 e 1972, para duas flautas, ou oboés, ou outros instrumentos (como previsto na partitura), chegamos ao último Maderna. A primeira execução desta peça aconteceu em Persépolis em ocasião da apresentação de *Ausstralung*, no dia 4 de setembro de 1971. Nesta obra se sente a influência de Gofreddo Petrassi (1904-2003) e do seu *Dialogo Angelico* (1948). Baroni (1989) aponta a origem do termo *Dialodia*, como um neologismo a partir da fusão de “diafonia” – referência a um tipo de contraponto medieval a duas vozes; e “aulodia” – melodia para aulos, neste caso, para dois instrumentos que se fundem em um só. A peça, refinadíssima, porém curta, parece um experimento, um fragmento incompleto, ou um exercício para flautistas que, por ventura, queiram se iniciar na execução da música contemporânea.

Além das peças para flauta, cuja temática remete diretamente à antiga Grécia, o instrumento foi utilizado pelo compositor em inúmeras situações, como protagonista, por vezes em inusitadas formações instrumentais, e com diversas finalidades que vão desde a música radiofônica, à composição voltada para o teatro. Mas com o objetivo de se inventariar este vasto catálogo, caberia um estudo mais específico e aprofundado a esse respeito.

Conclusões

A partir desta análise preliminar de aspectos estilísticos inerentes à poética do compositor Bruno Maderna, é possível compreender como sua obra está permeada por influências extramusicais, principalmente filosóficas e literárias e que revelam muito sobre seu ideal sonoro conectado a um desejo de recuperação e revalorização da música puramente instrumental, no século XX. As peças escritas por Maderna, constantemente reelaboradas – em relação à prática joyciana do *work in progress* – apresentam, em grande proporção, o helenismo como núcleo poético. Esse helenismo que nasce da inspiração advinda das poesias antigas gregas traduzidas por Salvatore Quasimodo, mais tarde se estabelecerá e se explicitará através do termo “aulodia” – apoiado no arquétipo do antigo aulos grego, representado, na obra do compositor, principalmente pela flauta. Conectada a este ideal, se revela a inspiração do canto na obra analisada, que em Maderna se apresenta, contudo, confiada a instrumentos melódicos e não propriamente à voz humana. A “melodia absoluta” almejada pelo compositor se apresenta em oposição ao virtuosismo técnico, comumente associado ao século XIX e se baseia muito mais na fluidez e na transparência das linhas da polifonia vocal renascentista – demonstração do amor de Maderna

pela msica antiga. Tal procedimento se realiza, inicialmente, atravs do *Ur-ton*, o som originrio que emerge do silncio, e “do qual procede, pouco a pouco, por pululao, um discurso de contraponto cada vez mais complexo”²⁵ (MILA, 1947, p. 12, traduo nossa).

Bruno Maderna conseguiu utilizar as ferramentas oferecidas pela linguagem a ele contempornea, inovando, e reelaborando o expressionismo na península itlica. “Dois fatores musicais colaboraram nos anos 50 para impulsionar Maderna alm das posies do expressionismo vienense e ajudaram-no a sair do crcere do panserialismo, infringindo as barreiras postwebernianas. Estas foram a eletrnica e Gazzelloni”²⁶ (MILA, 1976, p. 19, traduo nossa). A amizade com Severino Gazzelloni ofereceu, no somente a Maderna, mas tambm aos novos compositores empenhados na msica de vanguarda, a parceria necessria para a divulgao e as experinciaes tpicas da msica do novo sculo. Alm disso, os instrumentos melódicos, especialmente a flauta, permitiram a Maderna levar adiante um percurso que teve incio com as *Tre Liriche greche* – o retorno s origens da msica. E para Maderna, estes instrumentos caracterizam a definio do aulos moderno.

Apesar da riqueza da obra maderniana, o seu repertrio e relativamente pouco difundido nas salas de concerto, sobretudo no ambiente extra europeu. Alm disso, deve-se ressaltar a importncia dada por ele a um instrumento como a flauta que, por tantos anos, veja-se o perodo romntico, por exemplo, no obteve a aprovao dos grandes compositores. Seria extremamente til, no s para os flautistas, conhecer o repertrio exposto durante este trabalho. Tal conhecimento serviria para expandir os horizontes do nosso saber musical: executar msica recente e contempornea nos ajuda a focar melhor na msica do passado, contribui para reconhecer os fios que ligam passado e presente, permitindo-nos descobrir novas relaes entre as composies de pocas diversas e novas possibilidades de sentido que podemos dar ao nosso som, enquanto executantes. As peas aqui citadas j poderiam ser classificadas como histricas visto que as mais recentes remontam a dcada de setenta, mas alm do aspecto tcnico inovador que possuem, nos falam de coisas que dizem respeito a ns, ou seja, que nos so contemporneas, assim como Monteverdi, Bach, Chopin e Stravinskij falaram praticamente das mesmas coisas, mas atravs de ngulos diferentes.

25 “[...] da cui procede poco a poco, per gemmazione, un discorso de contrappunto sempre piú complesso”.

26 “Due fattori musicali concorsero negli anni Cinquanta a spingere Maderna oltre le posizioni dell’expressionismo viennese e lo aiutarono ad evadere dal carcere del pan serialismo, infrangendone le sbarre postweberniane. Furono l’elettronica e Gazzelloni.”

Referências

BARONI, Mario; DALMONTE, Rossana (Org.). *Bruno Maderna: documenti*. Milão: Suvini-Zerboni, 1985.

_____. *Studi su Bruno Maderna*. Milão: Suvini-Zerboni, 1989.

BORTOLLOTTI, Mario. *Fase seconda: Studi sulla Nuova Musica*. Turim: Einaudi, 1969.

DALMONTE, Rossana; RUSSO, Marco (Org.). *Bruno Maderna: studi e testimonianze*. Lucca: Lim, 2004.

DE BENEDECTIS, Angela Ida. A meeting of music and the new possibilities of technology: the beginnings of Studio di Fonologia Musicale della Rai. In: NOVATI, Maria Maddalena; DACK, John (Org.). *The Studio di Fonologia: a musical journey 1954-1983 update 2008-2012*. Milano: Universal Music MGB Publications srl, 2012. p. 3-18.

IZZO, Leo. *Il ruolo del jazz nelle musiche composte da Bruno Maderna per la radio e per il cinema*. Tese (Dottorato di ricerca in musicologia e beni culturali). Alma mater studiorum – Università di Bologna, 2007

LAZZARI, Gianni. *Il Flauto traverso: storia, tecnica, acustica*. Turim: Ed Torino, 2003.

MILA, Massimo. *Maderna musicista europeo*. Turim: Einaudi, 1976.

RESTAGNO, Enzo. *Berio*. Turim: EDT, 1995

SCALFARO, Anna. *I Lirici Greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*. 2007. Dissertação (Doutorado)–Universidade de Bolonha, Bolonha, 2007.

Literatura recomendada

BECHERI, Gabriele. La musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta. In: *ArteMusica e Spettacolo: Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo*. Università di Firenze, I, 200, p. 77-90.

BONTEMPELLI, Massimo. *L'avventura novecentista*. Florença: Vallecchi, 1938.

GRIFFTHIS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Iperione*. Tradução de Giovanni Vittorio Amoretti. Milão: Feltrinelli, 1991.

SABLICH, Sergio. Il Novecento: dalla “generazione dell’80” a oggi. In: ROSA, Asor (Org.). *Letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 1986. v. IV, p. 411-437.

Música e ideologia na obra de Guilherme de Mello: uma análise do texto Preliminar de *A musica no Brasil*

*Music and Ideology in the Book of Guilherme de Mello:
an Analysis of the Preliminar Text of A musica no Brasil*

Gustavo Frosi Benetti*

Resumo: O livro de Guilherme de Mello, *A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*, publicado em 1908, é considerado o primeiro do gênero entre os pesquisadores da musicologia brasileira. Vem servindo como referência para outras obras, mas também é criticado pelos métodos e argumentos apresentados. O texto “Preliminar”, evidentemente de caráter introdutório, é breve, mas, necessário para o entendimento da obra como um todo. Nesta pesquisa serão analisados os nove parágrafos que antecedem o primeiro capítulo, nos quais Mello expressou algumas ideologias, tendências científicas e correntes filosóficas do seu tempo, como determinismo biológico e geográfico, evolucionismo social, positivismo e racismo.

Palavras-chave: Musicologia. História da Música Brasileira. Bibliografia.

Abstract: The book of Guilherme de Mello, *A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*, published in 1908, is considered the first book about this theme among the researchers of Brazilian musicology. It serves as a reference for other works, but is also criticized by the methods and presented arguments. The text “Preliminary”, evidently an introduction, is brief, but necessary for the understanding of the work as a whole. We will analyze this nine paragraphs that comes before the first chapter, in which Mello expressed some ideologies, scientific tendencies and philosophical perspectives of his time, such as biological and geographic determinism, social evolutionism, positivism and racism.

Keywords: Musicology. History of Music in Brazil. Bibliography.

A obra e o autor

A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica (MELLO, 1908) é considerado o primeiro livro do gênero entre os pesquisadores da musicologia brasileira. Foi publicado no ano de 1908, na cidade de Salvador, Bahia. Desde então, vem servindo como referência para obras afins, sendo citado pela maioria dos autores que se ocuparam do tema. Além da 1ª edição, sabe-se da existência de outras duas, uma de 1922 e outra póstuma, de 1947. Na 2ª edição (MELLO, 1922), o texto está inserido como capítulo do *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*, obra comemorativa do centenário da Independência do Brasil, publicada no Rio de Janeiro pela Imprensa Nacional sob responsabilidade do filólogo Ramiz Galvão. A 3ª edição (MELLO, 1947), também publicada pela Imprensa Nacional no Rio de Janeiro, foi prefaciada pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

* Universidade Federal de Roraima. E-mail: gustavo.benetti@outlook.com



O autor, Guilherme Theodoro Pereira de Mello (figura 1), nasceu em Salvador em 25 de junho de 1867. Ainda criança perdeu o pai, Pedro Theodoro Pereira de Mello e foi matriculado no Colégio dos Órfãos de São Joaquim a partir de requerimento de sua mãe Helena Francisca de Mello, que justificou o pedido atestando pobreza. Mello teve outros dois irmãos mais novos, Alexandre e Ricardo, que também foram entregues aos cuidados da mesma instituição. Mello estudou naquela instituição entre 1876 e 1885, da qual saiu habilitado em Primeiras Letras, Latim, Francês e Música. Casou-se com Maria Rosa Gonçalves de Mello no dia 11 de julho de 1891, em Salvador, cidade na qual tiveram seus oito filhos, seis homens e duas mulheres. Posteriormente, Guilherme de Mello retornou ao Colégio dos Órfãos de São Joaquim para atuar como professor. Além do colégio, também foi professor de música no Arsenal da Bahia, no Conservatório de Música de Salvador e atuou como professor particular. Em seus últimos anos, a partir de 1928, trabalhou como bibliotecário no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, cidade na qual faleceu em 4 de maio 1932 (BENETTI, 2015, p. 86-114).

Figura 1. Registro fotográfico de Guilherme de Mello



Fonte: Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional.

Na literatura musicológica crítica contemporânea o livro de Mello costuma ser visto com certo desprezo, considerado provinciano, sem critérios claros de periodização, além de apresentar discussões irrelevantes, inatuais e descontextualizadas. O autor

tende a ser apontado pela falta de academicismo, por emitir argumentos contraditórios e de pouco embasamento, por ocupar-se de temas de relevância questionável no contexto nacional e, ainda, pela parcialidade nos julgamentos de valor. Outra questão relevante acerca da obra diz respeito ao conceito subjacente ao título: estaria Mello referindo-se somente à música no Brasil, ou já argumentava em torno de uma música brasileira? A resposta às questões apontadas não é imediata. Há algumas tendências e ideologias daquela época a observar, para entender de forma contextualizada a concepção da obra. Algumas vezes, no decorrer do livro, Mello apresenta discursos contrastantes, todavia, a carga de contradições expressa na obra, antes de ser um problema para a pesquisa, consiste em material relevante.

O livro *A música no Brasil* estrutura-se em cinco capítulos, precedidos por um texto de apresentação intitulado “Ao Leitor” e um prefácio, de título “Preliminar”, conforme ilustrado a seguir (tabela 1):

Tabela 1. Estrutura de capítulos da 1ª edição de *A música no Brasil*.

Seção	Intervalo (p.)	nº (p.)
Ao Leitor	3-4	2
Preliminar	5-7	3
I: Influência indígena e jesuítica	9-28	20
II: Influência portuguesa, africana e espanhola	29-127	99
III: Influência bragantina	129-271	143
IV: Período de degradação	273-296	24
V: Influência republicana	297-366	70

Fonte: Benetti (2015, p. 306).

Ao apresentar a estrutura da obra, Mello partiu inicialmente do caráter étnico, as “influências” e, a partir do terceiro capítulo, baseou-se também numa periodização política. Esse procedimento é visto como uma ambiguidade, uma falta de critérios por alguns pesquisadores como Bispo (1999), por exemplo. No entanto, Mello percebeu “períodos” análogos às “influências”, conforme descritos no final do texto “preliminar”:

Influência indígena, influência jesuítica, que constituem o período de formação; influência portuguesa, influência africana, influência espanhola, que constituem o período de caracterização; influência bragantina, que constitui o período de desenvolvimento; influência dos pseudo-maestros italianos, período de degradação; influência republicana, período de nativismo (MELLO, 1908, p. 6-7).

Evidentemente há indefinição quanto aos critérios, nos títulos. Todavia, uma leitura atenciosa demonstrará que a estrutura de todos os capítulos foi construída baseando-se claramente em critérios étnicos e políticos (ambos implicitamente culturais também), mesmo que os títulos não deixem essa informação clara. Mello, sem nenhuma obra específica como referência sobre a música brasileira e alheio ao meio acadêmico-científico, acabou fazendo essas escolhas. Talvez não tenham sido as mais adequadas, mas bastante influentes para as obras posteriores.

Bispo também criticou a “influência indígena”, conforme o seguinte argumento: “[...] o período de formação da ‘nossa música’ teria sido marcado pela influência indígena e jesuítica, o que é um absurdo, pois, na melhor das hipóteses poder-se-ia falar de influência jesuítica na música dos indígenas” (BISPO, 1999, paginação irregular). Todo o texto, especialmente um não contemporâneo, requer uma leitura contextualizada para evitar anacronismos, inclusive o de Bispo, de 1970. Ao analisar a estrutura de Mello por uma via estritamente cronológica, como o faz Bispo, evidentemente a influência indígena pode não fazer sentido. No entanto, há outras leituras possíveis: Mello notava a existência de uma determinada estética musical em seu tempo e lugar, que era algo presente, perceptível e teria sido resultado de um processo. Com base nisso, teria tentado descrever esse processo e, neste caso, a influência indígena naquela música passaria a fazer sentido.

Evidentemente as críticas de Bispo são pertinentes, provavelmente influenciando novas abordagens na musicologia brasileira. No entanto, enquanto criticou tanto a obra de Mello, afirmou que “um dos grandes monumentos da historiografia brasileira é a obra de Vincenzo Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*, publicada em Milão, em 1926 [...]” (BISPO, 1999, paginação irregular). Mas Bispo não percebeu, na época, que parte considerável do livro de Cernicchiaro é uma tradução de Mello, por vezes grosseira e sem os devidos créditos. A partir desta informação, percebe-se que talvez o crítico sequer tenha lido as obras, outro fator pelo qual deve ser observado com cautela.

A abordagem dos conteúdos, assim como a organização dos capítulos a partir de critérios políticos e étnicos, indicam uma intenção do autor em identificar uma espécie de “processo evolutivo” na música do país, considerando as bases teóricas da época. Na edição *princeps*, o único capítulo que destoa dessa visão progressista é o quarto. Na edição de 1922, no entanto, esse foi suprimido integralmente, assim como a seção “Ao Leitor”. Além disso, o título “Preliminar” foi ocultado, contudo, manteve-se o texto correspondente. Os títulos dos dois primeiros capítulos, de caráter étnico, foram alterados pelos correspondentes “períodos”, mas foram mantidas as “influências” bragantina e republicana, de caráter político (quadro 1):

Quadro 1. Alteração nos títulos da 2ª edição de *A música no Brasil*.

1ª edição	2ª edição
Ao Leitor	[seção suprimida]
Preliminar	[texto mantido, sem título]
I: Influência indígena / Influência jesuítica	Período de formação
II: Influência portuguesa, africana e espanhola	Período de caracterização
III: Influência bragantina	Influência bragantina
IV: Período de degradação	[seção suprimida]
V: Influência republicana	Influência republicana

Fonte: Elaboração do autor.

Na terceira edição manteve-se a estrutura da primeira. Houve o acréscimo de um novo prefácio de seis páginas, escrito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Apesar das recorrentes críticas ao livro de Mello, a influência para as obras posteriores não é desprezível. *A música no Brasil* foi um modelo para muitos dos livros mais difundidos nas décadas seguintes à publicação, basta observar a *Storia della musica nel Brasile* (CERNICCHIARO, 1926), a *História da música brasileira* (ALMEIDA, 1942), além das obras de Luiz Heitor – *A música brasileira e seus fundamentos* (AZEVEDO, 1948), *Música e músicos do Brasil* (AZEVEDO, 1950) e *150 anos de música no Brasil* (AZEVEDO, 1956). A influência ainda se estende às obras posteriores, todavia, de forma menos direta.

Contexto ideológico

Para compreender a obra faz-se necessário entender o pensamento da época. Para tanto, serão expostas as ideologias e teorias identificadas direta ou indiretamente na obra de Mello, concentradas em dois vetores principais: de um lado a influência da filosofia idealista alemã na concepção estética da época e, de outro, as doutrinas deterministas e a ideia de construção de uma identidade nacional.

O primeiro vetor necessário para o entendimento do livro de Mello consiste no idealismo, principalmente via Schopenhauer, presente na concepção ideológica do autor e explicitado em paráfrase no primeiro capítulo: “A música nos faz penetrar até o fundo oculto do sentimento expresso pelas palavras ou da ação representada pela ópera; revela a natureza própria e verdadeira; nos descobre mesmo a alma dos acontecimentos e dos fatos” (SCHOPENHAUER apud MELLO, 1908, p. 13). Tais ideias de Schopenhauer, expostas na sua *Metafísica do belo* – ou o terceiro livro de *O mundo como vontade e representação* – revelam uma concepção ligada ao pensamento

musical do romantismo, ideia ainda presente na música no Brasil do início do século XX. Entre os filósofos românticos Schopenhauer é quem demonstra maior interesse pela música, que ocupa em sua obra lugar privilegiado:

Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, repetição de alguma ideia das coisas do mundo. No entanto, é uma arte a tal ponto elevada e majestosa, que é capaz de fazer efeito mais poderoso que qualquer outra no mais íntimo do homem, sendo por inteiro e tão profundamente compreendida por ele como se fora uma linguagem universal, cuja compreensibilidade é inata e cuja clareza ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo (SCHOPENHAUER, 2003, p. 227-228).

O sistema filosófico de Schopenhauer parte de dois conceitos principais: vontade e representação. Para o filósofo, o mundo é “[...] mera representação, objeto do sujeito [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 29). Em relação à vontade, trata-se de “[...] aquilo que o mundo ainda é além de representação, ou seja, a coisa-em-si” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 29). Portanto, antes de qualquer fenômeno, segundo Schopenhauer, existe a vontade e esta é a responsável pela essência do que é representado. A vontade objetivada num primeiro grau é ideia e o conhecimento da ideia não é possível pelo conhecimento comum ligado à razão. Nesse ponto coloca-se a intuição estética das coisas, em que “[...] o conhecimento se liberta da servidão da vontade [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 29). Quanto à intuição estética, o sujeito:

[...] cessa de ser indivíduo, cessa de conhecer meras relações em conformidade com o princípio da razão, cessa de conhecer nas coisas só os motivos de sua vontade, tornando-se puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade: como tal, ele concebe em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido, exterior à conexão com outros objetos, ele repousa nessa contemplação, absorve-se nela (SCHOPENHAUER, 2003, p. 45).

Para o filósofo, enquanto a ciência considera os fenômenos do mundo pelo princípio da razão, a arte o desconsidera totalmente para que a ideia, esta destituída de razão, apareça. “A arte repete em suas obras as ideias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo; de acordo com o material em que ela o repete, tem-se arte plástica, poesia ou música” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 58).

Dessa forma, Schopenhauer teorizou sobre uma hierarquia das artes, classificando-as de acordo com a ideia e o grau de objetividade representado. A arquitetura representaria um grau mais baixo de objetividade por ser a mais ligada à matéria, elo entre a ideia e o fenômeno, não possibilitando a intuição. A seguir, deslocando-se do âmbito da matéria para o das ideias, viriam a escultura, a pintura e a poesia, esta considerada pelo autor o grau mais alto de objetividade das ideias. A música, por sua vez, encontra-

se acima de todas as artes na hierarquia schopenhaueriana, pois vai além da cópia das ideias, caracteriza-se como uma cópia imediata da própria vontade.

Quanto à “pura contemplação”, de acordo com o autor referido, consiste no meio para a apreensão das ideias e esta é uma atribuição do “gênio”. Para Schopenhauer, a genialidade mostra-se na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva e “[...] nada é senão a objetividade mais perfeita, ou seja, a orientação objetiva do espírito; em oposição à subjetiva, que vai de par com a própria pessoa, isto é, a Vontade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 61). O conceito do gênio romântico está intimamente associado à inspiração, ao sentimento. Schopenhauer (2003, p. 233) argumenta que “[...] a invenção da melodia, o desvelamento nela de todos os mistérios mais profundos do querer e do sentir humanos, é obra do gênio, cuja atuação aqui, mais que em qualquer outra atividade, se dá longe de qualquer reflexão e intencionalidade consciente e poderia chamar-se inspiração”.

O próximo vetor consiste no positivismo, doutrina fundada por Auguste Comte (1798-1857) que parte do princípio de que “[...] cada uma de nossas concepções principais, cada ramo de nossos conhecimentos, passa sucessivamente por três estados históricos diferentes: estado teológico ou fictício, estado metafísico ou abstrato, estado científico ou positivo” (COMTE, 1978, p. 3). Para o autor, no estado teológico o espírito humano ocupa-se das causas primeiras e finais, do conhecimento absoluto, ligado ao sobrenatural; no metafísico, que seria uma variação do primeiro, uma transição, há uma substituição do sobrenatural por forças abstratas; no estado positivo, ocupa-se de leis efetivas a partir de fenômenos observáveis. Os três estados, na teoria de Comte, são considerados incompatíveis, mas necessários enquanto um processo evolutivo do espírito humano. Dessa forma, Comte propõe uma filosofia nos moldes científicos – através da observação de fenômenos reais e descartando a metafísica – a que ele também chamou de “física social” e que configurou o início da sociologia. Para Comte (1978, p. 12), a filosofia positiva consiste no “[...] único verdadeiro meio racional de pôr em evidência as leis lógicas do espírito humano [...]”.

A teoria dos três estados aplicada no âmbito social, relaciona-se com a ideia evolutiva. Os termos “progresso” e “civilização” são ideias presentes no contexto ideológico do século XIX e representam tanto a ideologia positivista como os preceitos do evolucionismo social de Herbert Spencer (1820-1903), conforme segue.

A teoria de Spencer, em uma análise geral, consiste na aplicação do darwinismo – evolucionismo biológico – a todos os fenômenos do universo, especialmente ao âmbito social – evolucionismo social. O progresso é tratado como um processo evolutivo e sua teoria explica desde o surgimento do universo até as manifestações artísticas. Para Spencer tudo obedece à lei do progresso: “Toda a força ativa produz mais de uma transformação: toda a causa produz mais de um efeito” (SPENCER, 2002, p. 59). Conforme a lei do progresso, os estados evolutivos procedem do simples ao

complexo, do homogêneo ao heterogêneo. Tal processo, para o referido autor, “[...] verifica-se também nos progressos da civilização” (SPENCER, 2002, p. 30).

De acordo com Spencer, o homem “selvagem”, “primitivo”, por um processo evolutivo vai se tornando “civilizado”. Na música, aponta vários aspectos supostamente relacionados à evolução, como melodia – harmonia, vocal – instrumental (SPENCER, 2002, p. 53). Essa linearidade progressista é uma característica presente no discurso historiográfico da época.

Spencer acredita que a “raça humana” pode não ter uma origem comum, mas diversos troncos principais – hipótese poligenista – e isso viria a torná-la, por consequência, cada vez mais “heterogênea”. Levando-se em conta a teoria do autor, tal fato deveria ser considerado favorável, pois para ele a “evolução” tende à “heterogeneidade”. Neste ponto revela-se uma contradição, quando o autor afirma que “nas divisões e subdivisões da raça humana, há transformações que não constituem um progresso; algumas pressupõem antes um retrocesso; mas é inegável que muitas criaram tipos heterogêneos” (SPENCER, 2002, p. 85-86). Uma releitura desses argumentos, com adaptações convenientes, embasaria a discussão étnica sobre a formação do brasileiro, conforme segue.

A contradição apresentada no sistema de Spencer, interpretada convenientemente, serviu aos intelectuais brasileiros para justificar a miscigenação no país e discutir a formação de um povo dito brasileiro. O Brasil do final do século XIX, em profundas mudanças sociais com o fim da escravidão, precisava justificar a hierarquia das “raças” e seus diferentes critérios de cidadania. Para isso as teorias evolucionistas se adequavam. No entanto, a miscigenação era vista como um fator de degeneração e sem uma justificativa plausível para tal seria impossível a formação de um ideal de unidade nacional. Foi a partir desse paradoxo, com uma espécie de ajuste nas teorias europeias, que se deu a valorização do tipo brasileiro miscigenado. Esse tema está presente nas obras do período, especialmente representado por Silvio Romero (Lagarto-SE, 1851 - Rio de Janeiro, 1914) e aparece quase como uma necessidade para justificar a miscigenação no Brasil.

Tanto no meio acadêmico da Bahia quanto no de Pernambuco, principais centros propagadores do conhecimento no nordeste do país, a partir da década de 1870 ocorreu um processo de difusão de visões deterministas e de ideologias científicas europeias, como o positivismo, o darwinismo e o evolucionismo social. Dessas teorias, segundo Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 41), buscou-se “[...] adaptar o que ‘combinava’ – da justificação de uma espécie de hierarquia natural à comprovação da inferioridade de largos setores da população – e descartar o que de alguma maneira soava estranho, principalmente quando essas mesmas teorias tomavam como temas os ‘infortúnios da miscigenação’”.

Silvio Romero, intelectual representativo daquele contexto, foi um dos responsáveis pela difusão do positivismo e do evolucionismo social no Brasil. Na introdução da

segunda edição do seu *Cantos populares do Brasil*, pode-se observar como se manifestam essas teorias:

O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. A extinção do tráfico africano, cortando-nos um grande manancial de misérias, limitou a concorrência preta; a extinção gradual do caboclo vai também concentrando a fonte índia; o branco deve ficar no futuro com a preponderância no número, como já a tem nas ideias (ROMERO, 1897, p. IV).

Esse desejo pelo embranquecimento da sociedade e pela “civilização” nos moldes europeus, no entanto, vai sendo percebido como impraticável no contexto brasileiro. A partir daí inicia-se um processo de adaptação dessas ideias, na tentativa de justificar a figura preponderante do mestiço. Tais procedimentos são perceptíveis na obra de Silvio Romero.

A máxima do positivismo, “o Amor por princípio, a Ordem por base, e o Progresso por fim” (COMTE, 1978, p. 146), foi absorvida naquele Brasil marcado por grandes transformações políticas e sociais do final do século XIX, inclusive estando impressa na bandeira do país. Romero, na defesa de sua tese, em 1875, protagonizou um embate que ilustra bem essa ideia:

- A metafísica, não existe mais, se não sabia, o saiba.
- Não sabia.
- Pois vá estudar e aprender que a metafísica está morta.
- Foi o senhor quem a matou?, perguntou-lhe então o professor.
- Foi o progresso, a civilização (ROMERO apud SCHWARCZ, 1993, p. 148).

Há também analogias diretas à ideologia de Spencer no pensamento de Romero. Este, concordando com o argumento evolucionista musical citado, afirmou que “na história da música Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sucedem-se por necessidade do desenvolvimento da arte; um é a continuação progressiva do outro” (ROMERO, 1878, p. 35). Para Romero, todas essas teorias – positivismo, darwinismo, evolucionismo social – dialogam entre si, numa “junção harmônica” e são “[...] sem dúvida alguma, as mais fecundas que nosso século [XIX] viu surgir” (ROMERO, 1878, p. 185). As diretrizes ideológicas de Silvio Romero manifestam-se frequentemente no discurso de Guilherme de Mello, tanto através de paráfrases e citações como de forma incorporada ao próprio discurso.

O texto “Preliminar”

O texto “Preliminar”, evidentemente de caráter introdutório, é breve mas necessário para o entendimento da obra como um todo. Nesses nove parágrafos que antecedem

o primeiro capítulo Mello expressou algumas ideologias, tendências científicas e correntes filosóficas do seu tempo, como determinismo biológico e geográfico, evolucionismo social, positivismo e racismo. O conteúdo da seção, nas três edições, é o mesmo. Não há supressões nem acréscimos.

Para Mello, o “sentimento da música” é algo diversificado, depende da “[...] constituição psíquica do indivíduo, bem como da idiosincrasia da raça a que pertence” (MELLO, 1908, p. 5). Portanto, assume que o “sentimento da música” não é universal e que esta é processada de diferentes formas, de acordo com as variáveis apresentadas. Conclui então que “o estudo deste sentimento é, pois, filiado ao das raças dos povos, de que é inseparável” (MELLO, 1908, p. 5). O autor, partindo deste pressuposto “racial”, étnico, constrói seu discurso sobre a música sempre considerando essas relações. Esse aporte ideológico explicita suas raízes na figura de Silvio Romero, nome representativo de uma geração de intelectuais ligados à Faculdade de Direito do Recife. De Romero, Mello utilizou, entre outras obras, *Cantos populares do Brasil* (ROMERO, 1897). O livro não vai além de uma compilação de cantos de caráter folclórico – trata-se de edição que somente expõe os cantos em sequência, sem uma discussão sobre a temática proposta – exceto pela introdução da segunda edição, de 1897, na qual o autor justifica o texto a partir de seus argumentos recorrentes sobre raça, evolução, civilização e a formação de um tipo brasileiro europeizado.

Esse debate em torno da raça e da formação da identidade do brasileiro perpassa o discurso de Mello e é explícito desde os primeiros parágrafos da obra. Por outro lado, Guilherme também utiliza constantemente o termo “povo”, certamente percebendo que há elementos culturais nesse “sentimento da música”, mas, apesar desses elementos, o argumento étnico predomina no discurso.

Mello manifestou a intenção de identificar “a pedra fundamental da arte musical” no país. Para isso, afirmou que “[...] basta consultarem-se suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade” (MELLO, 1908, p. 5). Novamente manifesta-se de certa forma o elemento cultural no discurso, de forma não declarada. A partir dessa concepção, o autor aponta três gêneros da “música popular brasileira”, a modinha, o lundu e a tirana, que seriam resultado da “[...] fusão do elemento indígena com o português, o africano e o espanhol [...]” (MELLO, 1908, p. 6). Além dos “povos” já citados, também se refere ao holandês, mas este, por ser um “povo aventureiro” em nada teria contribuído na música do país, segundo o autor. O termo “popular” utilizado por Guilherme pode ser bem entendido como a música de um determinado povo, sem notadamente apresentar-se a atual e simplista dicotomia popular / erudito. Mello não faz essa distinção e seu discurso se desenvolve pela via da música brasileira, não separando em folclórica, de concerto, ou qualquer outra categoria. Esses gêneros aparecem no texto, mas sem hierarquias, como parte do contexto. O termo música popular, se ainda hoje

é vago, deve ser analisado com cautela também em *A música no Brasil*. Sobre esse tema, Paulo Castagna também argumentou em favor de Mello, afirmando que “[...] nenhum autor até o momento ousou propor uma abordagem conjunta, depois dos livros de Guilherme de Mello e Renato Almeida, que davam atenção à música erudita e ao folclore musical” (CASTAGNA, 2008, p. 47).

Na sequência, Mello cita o crítico literário Edmond Scherer (Paris, 1815 – Versalhes, 1889), afirmando que há duas formas de escrever a história artística de um povo:

[...] pender para as considerações gerais, referir os efeitos às causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escritores do meio que tão grandes coisas produziu, procurar surpreender estes homens em sua vida de todo dia, desenhar-lhes a fisionomia e recolher as picantes anedotas a seu respeito (SCHÉRER apud MELLO, 1908, p. 6).

O texto encontra-se na obra *Etudes Critiques de Littérature* (SCHÉRER, 1876, p. 275), mas é provável que Mello não tenha lido e, sim, citado a partir da *Historia da litteratura brasileira* de Silvio Romero (1880, p. 7-8). Esta é a primeira evidência direta da influência de Romero sobre o pensamento de Mello, que no decorrer da obra aparecerá constantemente. Toda influência do evolucionismo social entraria no discurso étnico do autor a partir de um de seus interlocutores brasileiros mais influentes na região Nordeste, justamente Silvio Romero.

Mello afirmou que procurou “[...] achar as leis étnicas que presidiram à formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música [...]” (MELLO, 1908, p. 6). Para isto, baseou-se principalmente nas obras de Romero, as quais refletem a ideologia positivista de Auguste Comte e os preceitos do evolucionismo social de Herbert Spencer. “Progresso” e “civilização” são ideias marcantes daquele contexto. Mello acabou reproduzindo a ideia de Spencer, via Romero, de que o homem “selvagem”, “primitivo”, passando por um processo evolutivo vai se tornando “civilizado” (SPENCER, 1939, p. 30).

Na obra de Mello, fica evidente: “[...] o povo português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito” (MELLO, 1908, p. 6). A frase ilustra o pensamento de Mello, mas também o espírito da época: teorias raciais, determinismo geográfico e biológico, predomínio do europeu sobre o nativo e o africano e, numa fusão de tudo isso, a mestiçagem como questão identitária nacional. Mello quis embasar seu discurso nas teorias vigentes para justificar como essa mestiçagem se manifestou em música produzindo uma suposta sonoridade identificada com o “povo” brasileiro.

Considerações

O livro de Mello é o precursor dos estudos histórico-musicais no Brasil. Foi o primeiro, serviu como modelo para a musicologia brasileira até pelo menos a década de 1950 e segue, em certa medida, sendo consultado e discutido até os dias atuais. Apesar de por vezes ser visto com certo receio pela crítica, trata-se de obra indispensável ao estudo da história da música brasileira, tanto por ser a primeira quanto por trazer informações exclusivas. A obra traz contribuições relevantes, principalmente no que diz respeito ao folclore musical brasileiro e ao contexto musical baiano do século XIX e, por isso, não pode ser esquecida.

O autor Guilherme de Mello, assim como apontado por alguns autores, de fato transita por argumentos contraditórios, geralmente ligados à concepção determinista claramente expressa. Questões como clima, geografia e classe social foram apontados por Mello, direta ou indiretamente, como fatores determinantes para a formação dos gêneros nacionais de música. As teorias étnico-evolucionistas também entram no discurso de Mello de forma determinante.

Guilherme de Mello, homem daquele tempo, construiu um discurso baseado em teorias e ideologias ainda vigentes e aceitáveis no contexto brasileiro do início do século XX. Sua visão determinista em relação às etnias, à condição econômica, à situação geográfica e à genialidade inata de alguns seres humanos não embasava apenas o seu discurso, mas o discurso de uma época. Se hoje tais argumentos já não fazem mais sentido, na época faziam.

Referências

BENETTI, Gustavo Frosi. *Guilherme de Mello revisitado: uma análise da obra A musica no Brasil*. 2015. 677 p. Dissertação (Doutorado em Música)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BISPO, Antonio Alexandre. Problemas teóricos da história da música no Brasil. In: HÜLSKATH, Harald (Org.). *Brasil/Europa & musicologia: anais de ciência musical*. Colônia: ABE; ISMPS; IBEM, 1999. Disponível em: <<http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-28.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, 2008b. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2431>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*. Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

_____. *A musica no Brasil*. In: GALVÃO, B. F. Ramiz (Org.). *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. p. 1621-1674. v. 1.



_____. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

ROMERO, Sylvio. *A filosofia no Brasil: ensaio critico*. Porto Alegre: Typographia da Deutsche Zeitung, 1878.

_____. *Cantos populares do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1897.

_____. *Historia da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. v. 1.

SCHÉRER, Edmond. *Études Critiques de Littérature*. Paris: Calmann Lévy, 1876.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPENCER, Herbert. *Do progresso: sua lei e sua causa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1939; [S.l.]: eBooks Brasil, 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/progresso.html>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

Literatura recomendada

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *A música brasileira e seus fundamentos; Brief history of music in Brazil*. Washington D. C.: Pan American Union, 1948.

_____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

A utilização de mecanismos retóricos na música colonial brasileira

The use of rhetorical mechanisms in Brazilian colonial music

Eliel Almeida Soares*
Diósnio Machado Neto**

Resumo: O artigo apresenta a utilização de mecanismos retóricos na música colonial brasileira. Para isso, realizar-se-á uma breve contextualização sobre o diálogo da retórica com as outras áreas do conhecimento humano, assim como do seu uso no discurso da música do final do século XVI e princípios do XIX. Em sequência, será exposta a relevância e atenção da atual musicologia no exame da constituição e disposição das estruturas retóricas. Igualmente, haverá uma exposição acerca das pesquisas ainda em desenvolvimento da retórica musical no Brasil. Por conseguinte, serão verificados esses procedimentos em alguns exemplos de análises retórico-musicais associados ao texto e harmonia nas obras de Manoel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia.

Palavras-chave: Retórica. Música Colonial Brasileira. Análise Musical.

Abstract: The article presents the use of rhetorical mechanisms in Brazilian colonial music. For this purpose, there will be a brief contextualization about the dialogue of rhetoric with other areas of human knowledge as well as its use in the musical discourse of the late 16th and early 19th centuries. After that, it will be demonstrated the relevance and attention of the current musicology in the examination of the formation and arrangement of rhetorical structures. In addition, there will be a presentation about the researches of Musical rhetoric in Brazil which are still in development. Therefore, these procedures will be verified in some examples of rhetorical-musical analysis associated with the text and harmony in the works of Manoel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes and José Maurício Nunes Garcia.

Keywords: Rhetoric. Brazilian Colonial Music. Musical Analysis.

Introdução

A retórica tem sido mecanismo usual e relevante desde sua origem na Antiguidade Clássica, permeando diversas épocas históricas, chegando à contemporaneidade. Apesar de ela ser para muitos mera manipulação linguística, ornato estilístico e discurso, servindo-se de artifícios irracionais e psicológicos, mais interessados à verbalização de discursos vazios de conteúdo do que fundamentados em princípios e valores que se nutrem de um raciocínio crítico, válido e eficaz. Seu restabelecimento ao antigo estatuto de teoria e prática da argumentação persuasiva, a revalorizou como uma área do conhecimento humano que, tão logicamente, opera na heurística e na hermenêutica dos dados que faz intervir no discurso.

* Universidade de São Paulo. E-mail: eliel.soares@usp.br

** Universidade de São Paulo. E-mail: dmneto@usp.br



Em outras palavras, a retórica é um saber que se inspira em vários saberes e se coloca a serviço de todos eles. É um conhecimento interdisciplinar no sentido pleno da palavra, na medida em que se afirmou como arte de pensar e arte de comunicar o pensamento. E, como tal, pode se multiplicar em interdisciplinar e transdisciplinar, ela está presente no direito, na filosofia, na oratória, na dialética, na literatura, na hermenêutica, na crítica literária, na ciência e nas artes (ARISTÓTELES, 2005, p. 9-10).¹

Essas atribuições, por exemplo, foram essenciais para a elaboração de um discurso, onde a retórica é o instrumento de persuasão que auxilia o orador em convencer o público favoravelmente à sua tese, seja por intermédio do *logos* dialético, ou por sua habilidade em utilizar a linguagem como recurso de persuasão e eloquência, com a finalidade de despertar os afetos do ouvinte (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 235). Para isso, utiliza-se de uma variedade de artifícios metafóricos, alegóricos, analógicos, os quais podem ser verificados em diversos teóricos, filósofos, tratadistas e autores, onde, desde a civilização greco-romana, estabeleciam conceitos cognoscíveis entre si (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012, p. 301). No mesmo sentido, os compositores barrocos e dos primórdios do Classicismo aplicavam em suas obras elementos retóricos, visando, assim, clarificar tanto o enunciado quanto a disposição do discurso musical.

Semelhantemente, na música colonial brasileira autores como Manoel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes, José Maurício Nunes Garcia, entre outros, empregaram, em muitas de suas obras, uma linguagem figurativa, embasada nos mesmos preceitos retóricos.

Por exemplo, Dias de Oliveira utiliza-se dos mecanismos retóricos, seja para ressaltar as frequentes cadências ou as linhas do contraponto adicionadas à ênfase dos afetos (DOTTORI, 1992, p. 53). Do mesmo modo, Lobo de Mesquita, em suas missas, faz uso das figuras retórico-musicais para realçar os diferentes sentimentos expressos no texto do ordinário, assim como as dinâmicas, as melodias, as cadências, além de cada afeto representado [grifo nosso] (OLIVEIRA, 2011, p. 37). Não obstante, Silva Gomes, em seu tratado de contraponto, destaca a relevância da instrução retórica para os compositores obterem apresentação satisfatória e consistente (DUPRAT *et al*, 1998, p. 17-18). Finalmente, o padre José Maurício demonstra a influência da retórica, disciplina essa, estudada por ele desde sua juventude, tanto na arte da oratória como em suas músicas sacras (MATOS, 1997, p. 33-34).

Por esse motivo, este trabalho tem como proposta apresentar a utilização desses recursos retóricos na música colonial brasileira. Ou seja, observar esses processos e mecanismos nas obras dos compositores citados, através de alguns exemplos de análises já realizadas.

¹ Essa parte foi dissertada por Manuel Alexandre Júnior o qual fez o prefácio e introdução do livro *Retórica*, cujo autor é Aristóteles.

A observância da retórica musical pela atual musicologia e as investigações no Brasil

Imprescindível para a concepção das músicas do segundo quartel do século XVI e princípio do século XIX, a retórica apresenta-se como componente fundamental e substancial para que seu emprego, associado à gramática, assim como seu ajustamento nas estruturas musicais da época, fosse compreendido e clarificado dentro do enunciado musical.

Certamente, esse processo se deu por intermédio de sistematização e teorização desenvolvida e relimada por diversos autores, cujo princípio se embasava nos notabilíssimos mestres da Retórica Clássica, estabelecendo, desse modo, uma nomenclatura a qual é denominada *Musica Poetica*. Tais tratados ressaltavam os procedimentos pelos quais a música pudesse ser engendrada num discurso altamente organizado e disposto por elementos retóricos objetivados em persuadir, atrair e mover os afetos do ouvinte (SOARES, 2016, p. 156).

Dessa forma, seguindo os preceitos dos tratadistas de música poética e retórica musical, como Gioseffo Zarlino (1517-1590), Gallus Dressler (1533-1589), Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (1564-1629), Johannes Luppium (1585-1612), Marin Mersenne (1588-1648), René Descartes (1596-1650), Athanasius Kircher (1601-1680), Johann George Ahle (1651-1706), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Johann Adolf Scheibe (1708-1776), Heinrich Christoph Koch (1749-1816) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), para citar alguns (BARTEL, 1997, p. 80-156), a atual musicologia instituiu diversas investigações, visando entender os caminhos que esses autores e mestres percorreram esses ensinamentos, incrementando metodologias apropriadas para o esclarecimento da relação entre música e afeto, através da análise retórica.

Demonstrando, dessa forma, que a arte da eloquência está inserida num campo compósito e amplo, onde inúmeras teses, dissertações, livros, capítulos de livros, artigos e trabalhos especializados são editados anualmente, devido à grande quantidade de tratados publicados, entre 1535 e 1802, estabelecerem vinculação com o corpus teórico do sistema retórico-musical, servindo de fundamentação às recentes pesquisas sobre poética musical Barroca e Clássica (LÓPEZ CANO, 2000, p. 7).

Todavia, mesmo com o visível crescimento dos estudos referentes à retórica musical pela musicologia contemporânea, grande parte dos investigadores e musicólogos brasileiros encaminham e orientam suas respectivas pesquisas à receptividade retórica por compositores europeus, por esses serem influenciados pelas doutrinas retóricas, tanto para elaborar e ordenar o discurso musical quanto para adequá-lo ao texto (SOARES, 2016, p. 160-161).

Adicionado a isso, Rodrigo Affonso Cardoso sublinha que as investigações e publicações de trabalhos a respeito do assunto, tendo como objeto de apreciação o repertório

colonial brasileiro, são parcas. Evidenciando, assim, que as averiguações acerca da retórica não só na música colonial brasileira, mas no ambiente luso-brasileiro ainda estão em fase inicial, ou seja, em desenvolvimento (AFFONSO, 2005, p. 6).

Entretanto, há de se enfatizar os estudos capitaneados por Diósnio Machado Neto, Márcio Páscoa e Mário Marques Trilha, para citar alguns, no desenvolvimento em conjunto com outros pesquisadores, orientandos e colaboradores, a partir do LAMUS/ Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP e do Grupo de Pesquisa de Estudos Musicais Luso-Brasileiros da UEA, averiguando as transformações paradigmáticas na teoria da música luso-brasileira. Em outras palavras, estudos sistemáticos direcionados a examinar minuciosamente os padrões discursivos das estruturas retóricas e tópicas com seus vínculos simbólicos nas obras de David Perez (1711-1788), Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca.1746 -1805), José Joaquim dos Santos (1748-1801), André da Silva Gomes (1752-1844), Marcos Portugal (1762-1830), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), entre outros.

Enfim, mesmo havendo enorme número de tratados que comprovem a relevância da retórica no âmbito musical, são poucas as fontes brasileiras sobre esse tema, justificando, desse modo, a inclusão deste e de outros trabalhos dentro das investigações atuais em curso.

Análises retóricas

Manoel Dias de Oliveira

Como primeira parte do Moteto dos Passos, o *Pater Mihi* tem seu texto baseado em três dos quatro evangelhos da Bíblia, sendo a escolhida, para essa análise, Lucas 22:42, onde Cristo indaga a Deus da possibilidade de retirar a responsabilidade de tomar um cálice repleto dos pecados da humanidade, porém, em seguida, Ele se propõe a fazer a vontade de seu Pai: “*Pater mihi, si possibile est, transeat a me calix iste: veruntamen non sicut ego volo, sed sicut tu* (Meu Pai, se for possível, afasta de mim este cálice; contudo, não se faça como eu quero, mas como tu queres)” (ALMEIDA, 2000, p. 1474). De acordo com Mauritius Vogt (1668-1730), a *Synaeresis* “acontece quando duas notas são colocadas em uma sílaba ou duas sílabas que são postas em uma nota” (BARTEL, 1997, p. 396; LÓPEZ CANO, 2000, p. 199). Tal figura retórica pode ser observada na segunda parte da *Dispositio*,² nas vozes do contralto e tenor, destacando mediante a entoação de duas notas em uma sílaba, a palavra *calix* (cálice). Outro aspecto a ser

2 Onde são distribuídas e ordenadas as ideias e argumentos localizados na *Inventio*. Essa disposição é organizada em seis seções. *Exordium*- início e introdução do discurso; *Narratio*- declaração ou narração dos fatos; *Propositio*- expressão e exemplificação da tese fundamental, nessa fase o conteúdo e objetivo do discurso musical se dão de modo sucinto; *Confutatio*- refutação aos argumentos expostos e contra as

ressaltado é a repetição da mesma frase *Pater mihi se possibile est* (Meu Pai se for possível), empregada no início do discurso pelo compositor, com o propósito de descrever esse afeto de angústia e sofrimento, além de atrair a atenção do ouvinte.

Figura 1. *Synaeresis, Pater Mihi* do Moteto dos Passos, compasso 8.
Restauração - Maurício Dottori (OLIVEIRA, s/d, p. 3-4).

(NARRATIO) 10

The image shows a musical score for a motet. It features vocal parts I and II, and instrumental parts for flute (fl), clarinet (c), and bassoon (bx). The lyrics are: "Pa - ter mihi si pos - si - bi - le est". A box labeled "SYNAERESIS" highlights the first two notes of the vocal lines. At the end of the score, a box labeled "CAI" is present. Below the score, the harmonic analysis is given as: I V/IV⁷ IV V I CAI.

Verifica-se abaixo, além da enfatização efetuada por Manoel Dias de Oliveira das notas e das palavras, por intermédio da *Epizeuxis*, que, segundo Johann Walter, “é um elemento retórico pelo qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas” (BARTEL, 1997, p. 265), a condução harmônica através das funções da Tônica, Dominante e Dominante da Dominante com resolução na Semicadência.

Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) ressalta que “a *Variatio* é usada tanto para alterar determinada passagem melódica, por figuração, quanto um trecho melódico da obra, entretanto, a ideia motívica inicial pode ser percebida” (BARTEL, 1997, p. 435). Fato que pode ser examinado na *Confutatio* do *Gloria*, da *Missa Abreviada em*

provas contrárias, nessa parte se encontram as ideias contrastantes; *Confirmatio*- confirmação da tese inicial; *Peroratio*- conclusão.

Ré, de Dias de Oliveira, onde sua aplicação que, em consonância com as funções harmônicas da Tônica, Dominante e Subdominante, além da *Synaeresis*, é diligentemente articulada não só para variar os ornamentos das notas no solo do contralto, mas, igualmente, para realçar as expressões *benedicimus te* (Vos bendizemos) e *adoramus te* (Vos adoramos) e a mudança da tonalidade Ré Maior para Si Menor, resolvendo na Cadência Autêntica Imperfeita.

Figura 2. *Epizeuxis, Pater Mihi* do Moteto dos Passos, compassos 23-27. Restauração - Maurício Dottori (OLIVEIRA, s/d, p. 7-8).

(CONFUTATIO) EPIZEUXIS

is - te ca - - lix is - te is - - - te ve - rum ta -
 is - te ca - - lix is - te is - - - te ve - rum ta -
 is - te ca - - lix is - te is - - - te
 is - te ca - - lix is - te is - - - te ve - rum ta -
 ca - - lix is - te ca - - - - - te
 ca - - lix is - te ca - - - - - te
 ca - - lix is - te ca - - - - - te
 ca - - lix is - te ca - - - - - te
 ca - - lix is - te ca - - - - - te

Mi bemol Maior **Semicadência**

V I V/V V V/V V

Figura 3. Variatio e Synaeresis, Gloria da Missa Abreviada em Ré, compassos 41-45. Organização e Edição - Paulo Castagna (CASTAGNA, 2002, p. 10).

41 (CONFUTATIO)

Soprano: te, **SYNAERESIS**

Alto: te, be - ne - di - ci - mus - te, ad - o - ra - mus

Tenor: te, **VARIATIO**

Bass: te, **VARIATIO**

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Bassoon: **Ré Maior** *p*

45 (CONFIRMATIO)

Soprano: Gra - ti - as a - gi - mus

Alto: te, Gra - ti - as a - gi - mus

Tenor: Gra - tia - as a - gi - mus

Bass: glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

Violin I: *f*, *p*, *f*

Violin II: *f*, *p*, *f*

Viola: *f*, *p*, *f*

Bassoon: **Si Menor** *f*, *p*, **CAI** *f*

i iv V i



Wolfgang Prinz afirma que “a *Schematoides* é uma figuração construída a partir dos mesmos intervalos de uma determinada figura, mas é diferente, quer na duração ou na forma de execução da mesma” (BARTEL, 1997, p. 383). Isso pode ser no solo do contralto, configurando uma *Narratio* dentro da *Confirmatio*, onde o autor realça os afetos de veneração e devoção, enfatizando as palavras *Domine Deus, Rex caelestis* (Senhor Deus, Rei dos céus), com terminação na Cadência Autêntica Perfeita.

Figura 4. *Schematoides, Domine Deus* da *Missa Abreviada em Ré*, compassos 47-51.
Organização e Edição - Paulo Castagna (CASTAGNA, 2002, p. 10).

(*NARRATIO* dentro da *CONFIRMATIO*)

The image shows a musical score for the 'Schematoides' section of 'Domine Deus' from a Mass. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Soprano (A), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bass (Bx). The Soprano part is the primary focus, with lyrics: 'Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, Rex cae - le - stis.' The section is marked with a box labeled 'SCHEMATOIDES' above the Soprano staff. The Viola and Bass parts are marked with 'Lá Maior' and 'CAP' respectively. The Bass part includes Roman numerals: I, IV V⁷, I, IV V⁷, I. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

O texto do *Exaudi nos, Domine*, para Bênção de Cinzas da Missa para Quarta-feira de Cinzas é extraído dos Salmos (Ps.68:17/69:1),³ tendo por tema central a vitória de Deus sobre seus inimigos. No final da *Confirmatio*, é localizável o uso do *Polyptoton*, por Lobo de Mesquita, que segundo Mauritius Johann Vogt (1669-1730), “é uma passagem repetida em várias alturas” (BARTEL, 1997, p. 369; BUELOW, 2001, p. 264). Verifica-se, da mesma forma, que as melodias e as frases são repetidas em alturas diferentes, ou seja, na voz do tenor e baixo, entre os compassos 56 e 61, destacando a frase *quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam* (porque as águas submergiram a minha alma), resolvendo na Semicadência.

3 Salmos 68:17, seria o número e versículo na bíblia católica, já na bíblia protestante o texto está escrito no número 69, versículo 1.



Figura 5. *Polyptoton, Exaudi nos, Domine* para Bênção de Cinzas da Missa para Quarta-feira de Cinzas, compassos 56-61. Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014 [1778], p. 15-16).

(NARRATIO dentro da CONFIRMATIO)

Joachim Burmeister enfatiza que “a *Palilogia* é uma repetição de uma ideia melódica com as mesmas notas e na mesma voz” (BUELOW, 2001, p. 264). Examina-se, na figura abaixo, o emprego dessa figura retórica onde a expressão que feciste (que fizeram), além das notas em todas as vozes, é repetida. De igual forma, é verificável o efeito sonoro gerado através das dinâmicas *piano*, *sforzando* e *forte*.

Figura 6. *Palilogia, Misereris Omnium* da Missa para Quarta-feira de Cinzas - compassos 6-10. Edição: Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, 2014[1778], p. 34-35).

Entre os compassos 16 e 19, é verificável o uso da *Epizeuxis*, repetindo as mesmas notas e a palavra eleison, por três vezes, realçando, dessa maneira, tanto os efeitos propiciados pelas dinâmicas quanto a passagem entre Tônica, Subdominante Paralela (Relativa), Dominante da Dominante e Dominante, terminando na Cadência Autêntica Imperfeita.

Figura 7. *Epizeuxis*, Kyrie da Ladainha em Si bemol Maior, compassos 15-18.

Edição: André Guerra Cotta, Organização: Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, p. 4-5).

(PROPOSITIO)

EPIZEUXIS

I ii⁶/₅ V⁶/_V V I **CAI**

Como a primeira parte do cerimonial litúrgico da Procissão de Ramos, o *Cum Approinquaret* tem seu texto fundamentado em Lucas 19:28-40, onde o autor descreve com detalhes a entrada majestosa de Jesus em Jerusalém. Nota-se, na presente figura, o uso de duas figuras e mecanismos retóricos de interrupção e silêncio: a *Abruptio* que “é uma quebra súbita e inesperada na composição musical” (BARTEL, 1997, p. 167),



e a *Aposiopesis*, “um descanso em todas as vozes, uma pausa geral”, como destaca Johann Walter (BARTEL, 1997, p. 205-206), as quais, em consonância com as funções da Tônica, Dominante da Subdominante, Subdominante e Dominante, além dos materiais motivicos e da verticalidade do contraponto, ressaltam a expressão *et imposuerunt illi vestimenta sua, et sedit super eum* (e, pondo as suas vestes sobre ele, ajudaram-no a montar). Semelhantemente, há de se examinar, o compasso 79, na voz do contralto onde a sílaba *ti* é entoada por duas notas, configurando uma *Synaeresis*, mesmo parecendo que sua localização possa parecer trivial. Por fim, a modulação de Sol Maior para Mi Menor, com conclusão na Cadência Autêntica Imperfeita.

Figura 8. *Abruptio, Aposiopesis e Synaeresis, Cum Appropinquaret* da Procição de Ramos, compassos 76-82. Edição Rafael Sales Arantes (LOBO DE MESQUITA, s/d, p. 4).

(CONFIRMATIO)

Soprano: et im-po-su-e-runt im-po-su-e-runt il-li-ves-ti-men-ta su-a

Alto: et im-po-su-e-runt im-po-su-e-runt il-li-ves-ti-men-ta su-a

Tenore: et im-po-su-e-runt im-po-su-e-runt il-li-ves-ti-men-ta su-a

Baixo: et im-po-su-e-runt im-po-su-e-runt il-li-ves-ti-men-ta su-a

Harmonia: Sol Maior I V/IV IV | V/iv iv iv V i V i CAI

André da Silva Gomes

Por intermédio da expressão *secundum vebum tuum* (segundo a Tua palavra), realiza-se um pedido do fiel em relação à concessão da vida eterna através da obediência dos estatutos bíblicos. André da Silva Gomes, como hábil compositor e conhecedor do texto sacro e da liturgia cristã, aplica a *Gradatio*, “uma Sequência de notas em uma só voz repetida em qualquer tonalidade maior ou menor” (BARTEL, 1997, p. 220), bem como a *Synaeresis*, para reforçar essa premissa, na tonalidade Sol Menor. Além disso, tais mecanismos retóricos valoram as palavras e notas, mediante as repetições em forma de sequência, da mesma maneira é observável o pedal de Dominante, dando sustentação seja na voz do baixo ou no acompanhamento instrumental.

Figura 9. *Synaeresis* e *Gradatio*, Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, compassos 37-39. Catalogação e Organização - Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p. 218).

(CONFIRMATIO) **GRADATIO**

ver - bum tu - um se - cun - dum ver - bum ver - bum tu - um

ver - bum tu - um se - cun - dum ver - bum ver - bum tu - um

ver - bum tu - um se - cun - dum ver - bum ver - bum tu - um

ver - bum tu - um se - cun - dum ver - bum ver - bum tu - tum

Tonalidade Sol Menor **Pedal de Dominante**

tasto solo

V⁷ i₄⁶ V iv i₄⁶

Após o fechamento da *Confirmatio*, na Cadência Autêntica Imperfeita, acontece a conclusão do discurso, onde o autor sacramenta mais uma vez o pedido da oração feita em forma de louvor, através da representação do afeto de intensidade consubstanciada pela fé e devoção, em consonância com a dinâmica forte, assim como da dinâmica pianissimo, reproduzindo o afeto de certeza, serenidade e convicção da resposta positiva da súplica dirigida ao Senhor (*Domine*), adicionada ao emprego da *Synaeresis*, com terminação no acorde de Sol Maior.

Figura 10. *Synaeresis*, Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, compassos 40-41. Catalogação e Organização - Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p. 219).

(CONFIRMATIO) **(PERORATIO)**

Cadência Autêntica Imperfeita **SYNAERESIS** **Cadência Final**

$V_2^4 \overset{6}{1}$ $V_5^6 \overset{1}{i}$ iv i I *Picarda*

Na figura abaixo, localiza-se o uso da *Synaeresis*, a qual coloca em saliência as repetições incessantes das palavras “não temais” (*nolite timere*), além dos contrastes exercidos pelas dinâmicas forte e piano. Igualmente, nota-se a utilização do *Saltus Duriusculus*, definido por Christoph Bernhard (1628-1692) como “saltos de sétima ou de nona regular, além de intervalos superiores a uma oitava” (BARTEL, 1997, p. 381) no compasso 29, na voz do baixo, executando, de maneira ousada e inesperada, um salto de sétima menor.

Figura 11. *Saltus Duriusculus* e *Synaeresis*, Ofertório da Missa Quarta-feira das Temporas do Advento, compassos 29-31. Catalogação e Organização - Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p. 168).

(CONFUTATIO) 30 **SYNAERESIS**

me - re no - li - te ti - me - re no - li - te no - li - te ti - me - re

me - re no - li - te ti - me - re no - li - te no - li - te ti - me - re

me - re no - li - te ti - me - re no - li - te no - li - te ti - me - re

me - re no - li - te ti - me - re no - li - te no - li - te ti - me - re

SALTUS DURIUSCULUS **Cadência Autêntica Imperfeita**

30

V i vii°₆/iv iv₆ mesmos acordes iv V₅ i iv i V i

É examinável o predomínio da *Epizeuxis*, além da empregabilidade da *Palilogia*, destacando através de repetição das mesmas notas e palavras, a frase *quoniam venit* (pois Ele vem).

Figura 12. Epizeuxis e Palilogia, Ofertório da Missa de Natal (2º Movimento), compassos 25-28. Catalogação e Organização - Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p. 210-211).

(CONFUTATIO) Predomínio da EPIZEUXIS

Si bemol Maior **Si b Menor** **PALILOGIA**

V_5^6 I V_2^4 I^6 ii^7 V I^6 V_3^4 I i iv_5^6 i_4^6 vii°/V

José Maurício Nunes Garcia

Burmeister sublinha que o *Noema* “é uma seção homofônica, dentro da polifonia utilizada para enfatizar o texto” (BUELOW, 1980, p. 799). Essa figura de representação e descrição pode ser notada entre os compassos 35 e 50, numa passagem homofônica, para causar efeito de suavidade, por intermédio da polifonia vocal e da harmonia vertical, transmitindo, assim, ao ouvinte uma sensação contrastante da ideia de dor, angústia e sofrimento por quem carrega a cruz, *dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinet* (Ó doce lenho, que os doces cravos e o doce peso sustentas).

Figura 13. Noema, *Crux Fidelis*, compassos 35-50.
Edição: Marcus Alessi Bittencourt (GARCIA, 1995, p. 2).

(CONFUTATIO) **NOEMA**

Terminação da frase na Subdominante i_4^6 **V** iv_4^6

Do mesmo modo, observa-se que as dinâmicas, *piano*, *pianissimo*, *legato* e *crescendo*, em todas as vozes, são trabalhadas por José Maurício Nunes Garcia para intensificar essa impressão de amenidade e calma. Enfim, podem ser observadas as progressões harmônicas das funções da Tônica, Dominante, Dominante da Subdominante, além da conclusão da *Confutatio* inesperadamente na Subdominante.

O texto do 1º Responsório das Matinas e Encomendações dos Defuntos, se fundamenta em Jó 19:25, onde o personagem bíblico Jó demonstra sua fé, obediência, convicção e esperança em Deus, como atributos para obter a vida eterna. Entre os compassos 22 e 31, examina-se que José Maurício emprega a figura da Pausa que, segundo Walther, “é um elemento retórico que representa um período de repouso ou silêncio na música” (BARTEL, 1997, p. 365), estabelecendo um período de descanso às vozes mediante a expressão *Quem visurus sum: ego ipse* (Eu mesmo e não outro). Semelhantemente, utiliza a *Synaeresis* para salientar tanto a sílaba *i* da palavra *ipse*, nas vozes da soprano, contralto e tenor, além da sílaba *me*, entoada pela voz do contralto e a *Exclamatio* que, de acordo com Walther, “é um salto ascendente ou descendente de intervalos de sexta maior e menor ou de qualquer intervalo maior que de terça, podendo ocorrer em consonâncias ou dissonâncias dependendo do caráter da exclamação” (BARTEL, 1997, p. 268; BUELOW, 2001, p. 267), a qual também destaca a sílaba *me*, através de um salto inesperado de sexta maior (Fá para Ré), além da expressão anterior: *alius* num intervalo de sexta menor (Sol para Mi bemol), numa passagem ascendente, representando, em forma de exclamação, o afeto de satisfação e confiança, expressos nas frases *Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt* (Eu mesmo e não outro O hei de ver e meus olhos O hão de contemplar).

Figura 14. *Synaeresis* e *Exclamatio*, 1° Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos, compassos 27-29. Edição de Carlos Alberto Figueiredo - Organização de Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, p. 2-3).

27 (CONFUTATIO)

S
a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt.

A
a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt.

T
a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt.

B
a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt.

Bx
D.C. Et in carne

iv V⁶ i⁶ V⁷ i⁶ V

Do mesmo modo, averigua-se que todos esses recursos retóricos são trabalhados pelo autor para dar impressão ao ouvinte de serenidade, tranquilidade e calma. Finalmente, examinam-se as funções harmônicas da Dominante da Dominante, Dominante, Dominante da Subdominante, Subdominante, Dominante Menor e Tônica, resolvendo na Cadência Autêntica Imperfeita.

É observável, na transição da *Narratio* para a *Propositio* da presente obra, o uso da *Synaeresis*, a qual dá ênfase à expressão *et cilicio jejunemus* (pela cinza e o cilício), entoados pela soprano, contralto e tenor, nos compassos 7 e 11.

Figura 15. *Synaeresis, Immutemur Habitu*, compassos 7-11.
Edição de Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p. 1-2).

(NARRATIO) (PROPOSITIO)

S.
A.
T.
B.
Org.

et ci li - ci - o je - ju ne - mus

SYNAERESIS

Ré Menor **CAI** **Fá Maior**

Adiante, na mesma obra, verifica-se o uso da *Aposiopesis*, ressaltando a terminação da *Propositio* numa Cadência Autêntica Perfeita.

Figura 16. *Aposiopesis, Immutemur Habitu*, compasso 17.
Edição de Cleofe Person de Mattos (GARCIA, s/d, p. 2).

(PROPOSITIO) (APOSIOPESIS)

S.
A.
T.
B.
Org.

et plo - re - mus an - te Do - mi - num

APOSIOPESIS

Fá Maior **I** **V⁷/V** **V⁴₃** **I** **CAP**

Considerações finais

Os compositores da metade final do século XVI e começo do XIX adotaram o mesmo procedimento dos insígnies mestres, pensadores e teóricos da retórica clássica, na elaboração do discurso em suas músicas, utilizando-se de diversos mecanismos retóricos, objetivados em atrair, despertar e mover por intermédio, da eloquência e persuasão, os afetos do ouvinte.

Localizou-se, nas obras dos compositores examinados, a utilização de mecanismos retóricos, de maneira ordenada e organizada, conforme o contexto e circunstância do enunciado musical, Por exemplo, no *Pater Mihi*, do Moteto dos Passos, Manoel Dias de Oliveira utilizou-se da *Synaeresis* e da *Epizeuxis*, para ressaltar as reiterações das palavras, notas e motivos, além de sublinhar as funções harmônicas as tonalidades e os afetos descritos. No *Gloria* e no *Domine Deus*, da Missa Abreviada em Ré, Dias de Oliveira emprega a *Variatio*, *Synaeresis* e *Schematoides*, com o intuito de valorar os ornamentos, as figurasções, além de destacar os afetos sejam de exultação e de devoção.

Já no *Exaudi nos, Domine* para Benção de Cinzas e no *Misereris Omnium*, da Missa para Quarta-feira de Cinzas, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita trabalha com os elementos retóricos de repetição melódica *Polyptoton* e *Palilogia* em consonância com a Cadência na Dominante, as progressões harmônicas e as dinâmicas. Por conseguinte, no *Kyrie* da Ladainha em Si bemol Maior, e no *Cum Appropinquaret* da Procissão de Ramos, Lobo de Mesquita aplica a *Epizeuxis*, *Abruptio*, *Aposiopesis* e *Synaeresis*, para dar ênfase às repetições das notas, expressões e frases, igualmente para interromper e submeter as vozes a um momento de silêncio, bem como realçar as duas notas entoadas pelas vozes em apenas uma sílaba.

Por sua vez, em André da Silva Gomes localizou-se o emprego da *Gradatio* e *Synaeresis* no Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, além da *Confirmatio* e *Peroratio*, partes integrantes da *Dispositio*. Nas suas outras duas obras, observou-se que o compositor luso-brasileiro insere o *Saltus Duriusculus*, a *Epizeuxis* e a *Palilogia* na mesma fase retórica, ou seja, na *Confutatio*.

No moteto *Crux Fidelis*, de José Maurício Nunes Garcia, verificou-se a aplicação da *Noema*, valorando a passagem homofônica e o efeito de suavidade, causado através da polifonia vocal e da harmonia vertical, objetivados em representar ao ouvinte a ideia contrastante de dor e sofrimento com o afeto de suavidade e serenidade. Já no 1º Responsório das Matinas e Encomendação dos Defuntos, examinaram-se o uso da *Synaeresis* e da *Exclamatio*, as quais realçaram o afeto de confiança, além das funções harmônicas e da resolução cadencial. Por fim, no Moteto *Immutemur Habitu*, nota-se que o autor usa a *Synaeresis* e a *Aposiopesis*, para colocar em saliência as sílabas entoadas pelas notas e vozes, além do momento de expectativa gerado por meio do momento de descanso e silêncio, propiciado pela pausa geral.



Depois dessas verificações, podemos enfatizar que, com o propósito de entender os procedimentos para o uso de elementos e figuras retóricas em classes categóricas pelos autores aqui examinados, proporcionou-se uma série de hibridações instigantes acerca daquilo que é considerada com uma das grandes dificuldades nessa seara: distinguir gestualidades das figuras e elas dentro de um princípio universal de uso. Dessa forma, destacamos que é necessário sempre buscar maior aprofundamento nas questões relativas à problemática das utilizações retóricas, aumentando ainda mais o número de exemplos observados e debatidos.

Em síntese, todos os exemplos aqui analisados são parte de nossa pesquisa em andamento, sobre os estudos e emprego da retórica na música colonial brasileira. No entanto, há de se sublinhar que, ao examinar as estruturas dessas obras, se constatou a habilidade desses mestres da composição na disposição não só do discurso musical, mas na utilização dos mecanismos retóricos, assim como na inserção da retórica como nova ferramenta analítica que busca compreender os processos composicionais no Brasil dessa época.

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº 2013/23600-3) pelo apoio financeiro a esta pesquisa. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Referências bibliográficas

AFFONSO, Rodrigo Cardoso. *Um Estudo sobre a Relação Texto-Música: os Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia*. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia de Estudo Shedd*. São Paulo: Editora Vida Nova, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e Introdução Manuel Alexandre Júnior, Tradução e Notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Revisão de texto de Levi Condinho. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BUELOW, George. J. Rethoric and Music. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001. v. 21, p. 260-275.

DOTTORI, Maurício. Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. *Revista Música*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 53-69, 1992.

DUPRAT, Régis et al. *A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000. 2 v.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

OLIVEIRA, Katya Beatriz de. *A interpretação vocal na Missa em Mi bemol de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: por uma interpretação historicamente fundamentada, focalizando o solo de soprano quoniam*. 346 f. Dissertação (Mestrado em Música)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.scribd.com/document_downloads/direct/220217807?extension=pdf&ft=1436186671<=1436190281&user_id=27955281&uahk=i8JQKEP8yOLRNSBuMFr1KXtWWW4>. Acesso em: 21 fev. 2016.

SOARES, Eliel Almeida. O Emprego de Elementos Retóricos na Música Colonial Brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MÚSICA, CULTURA E IDENTIDADE NO BICENTENÁRIO DA ELEVAÇÃO DO BRASIL A REINO UNIDO, 2015, São Paulo. *Atas...* Lisboa: Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, 2016. p. 154-181.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Retórica na Música Colonial Brasileira: o uso da Anaphora em André da Silva Gomes. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4, 2012. *Anais...* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012. p. 301-306.

Partituras

CASTAGNA, Paulo Augusto. (Org.). *Missa* (Missa Abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira): Restauração e Difusão de Partituras. 1. ed. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. v. 2. 1 partitura. Edição: Paulo Augusto Castagna.

_____. (Org.). *Ladainha de Nossa Senhora* (Ladainha em Si bemol Maior de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita): Restauração e Difusão de Partituras. 1. ed. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. v. 8. 1 partitura. Edição: André Guerra Cotta.

_____. (Org.). *Música fúnebre* (1º Responsório das Matinas e Encomendações de Defuntos de José Maurício Nunes Garcia). Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. v. 9. 1 partitura. Edição: Carlos Alberto Figueiredo.

DUPRAT, Régis (Org.). *Música Sacra Paulista*. Marília: Editora Empresa Unimar, 1999.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Crux Fidelis*. São Paulo: Choral Public Domain Library, 1995. 1 partitura. Edição: Marcus Alessi Bittencourt. Partitura manuscrita. Disponível em: <http://www.music.columbia.edu/~alessi/NunesGarcia_CruxFidelis.pdf>. Acesso em: 13 maio 2016.

_____. *Domine Jesu*. São Paulo: Choral Public Domain Library, 2000. 1 partitura. Edição: Álvaro Loreto. Disponível em: <[http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Domine_Jesu_\(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia\)](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Domine_Jesu_(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia))>. Acesso em: 8 out. 2016.

_____. *Immutemur Habitu*. Rio de Janeiro: Obras de José Maurício Nunes Garcia, 19--. 1 partitura. Edição: Cleofe Person de Mattos. Disponível em: <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm061_immutemur_habitu.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2016.

LOBO de MESQUITA. José Joaquim Emerico. *Missa para Quarta-feira de Cinzas*. São João del-Rei: IMSLP Contributor Page, 2014. 1 partitura. Edição: Rafael Sales Arantes. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Missa_para_Quartafeira_de_Cinzas_\(Lobo_de_Mesquita,_Emerico\)](http://imslp.org/wiki/Missa_para_Quartafeira_de_Cinzas_(Lobo_de_Mesquita,_Emerico))>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. *Procissão de Ramos (Cum Appropinquaret)*. Três Corações: IMSLP Contributor Page, 20--. 1 partitura. Edição Rafael Sales Arantes. Disponível em: <http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP318147-PMLP514215-Procissao_de_Ramos_I_-_Lobo_de_Mesquita.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2016.

A normativa paulistana e o compositor Elpídio Pereira

The normative of São Paulo city and the composer Elpídio Pereira

Rafael de Abreu Ribeiro*

Resumo: Esse artigo caracteriza a relação entre o compositor Elpídio de Britto Pereira e o Poder Público brasileiro. Por meio de suas próprias palavras e de pesquisa bibliográfica, traçou-se um perfil apontando detalhes de sua relação com o Estado, além de destacar a legislação paulistana sobre o assunto. Trata-se de um pequeno desdobramento de uma pesquisa sobre a relação entre música e Estado, investigada ao longo da Primeira República na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Concertos. Auxílios. Intervenção Econômica.

Abstract: This paper depicts the relationship between the composer Elpídio de Britto Pereira and the Brazilian Public Power. Through his own words and bibliographical research, we have drawn a profile pointing out details of his relationship with the State, as well as highlighting the São Paulo legislation on the subject. This is a small development of a research on the relationship between music and State during the First Republic in the city of São Paulo.

Keywords: Concerts. Assistance. Economic Intervention.

Introdução

Este artigo mostra a relação entre o compositor Elpídio de Britto Pereira e a Câmara Municipal de São Paulo. Está inserido numa pesquisa de âmbito maior, buscando mapear a relação entre a Câmara Municipal de São Paulo e a atividade musical produzida naquela cidade durante a Primeira República. Para tanto, efetuou-se um levantamento de todas as normas produzidas na Câmara Municipal dentro do recorte temporal, dando devida ênfase ao cruzamento dessas normas com a música.

O levantamento da normativa produzidas pela Câmara Municipal de São Paulo entre 1892 e 1930 resultou em 139 itens, entre Leis, Atos e Resoluções, que mencionavam diretamente a música. Desses 139 itens, 78 (56,1%) são Leis, 51 (36,7%) são Atos e 10 (7,2%) são Resoluções. As Leis e Resoluções são normas de competência do legislativo (a Câmara Municipal de São Paulo) e os Atos são de competência do Executivo (a Prefeitura, a partir de 1898).

Para o levantamento estatístico, foi dado a cada documento uma ou duas indexações temáticas de acordo com seu conteúdo. As leis de orçamento, por exemplo, receberam apenas o index Orçamento. O Ato 124, de 1901, que concedeu isenção de impostos de empresário do Teatro Sant'Anna, recebeu dois indexes: Isenção e Teatro. Foram utilizados treze termos para essa indexação temática, sendo eles: auxílio, comércio, conservatório, construção, crédito, espetáculo, legislativo, monumento, orçamento,

*Universidade de Brasília. E-mail: rafaelribeiro@gmail.com

ruas, SATIB, teatro e Theatro Municipal. Os indexes mais recorrentes nas normativas são Theatro Municipal, com 33 (18,4%) ocorrências, Orçamento, com 30 (16,8%) ocorrências, Crédito, com 25 (14%) ocorrências, Teatro, com 19 (10,6%) ocorrências e Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira (SATIB), com 12 (6,7%) ocorrências. A tabela 1 abaixo mostra a quantidade de indexes atribuídos a cada tipo de norma.

Tabela 1. Quantidade de indexes versus tipo de norma.

Note que uma mesma norma pode receber até dois indexes. Tabulação do autor.

	Lei	Resolução	Ato	Total
Auxílio	8	3	4	15
Comércio	1	0	1	2
Conservatório	3	1	1	5
Construção	1	0	8	9
Crédito	0	0	25	25
Espetáculo	4	1	5	10
Isenção	3	1	1	5
Legislativo	3	1	3	7
Monumento	3	0	0	3
Orçamento	29	0	1	30
Ruas	2	0	2	4
Teatro	16	3	1	20
Theatro Municipal	10	3	20	33
SATIB	3	0	9	12
Total				180

Durante esse período, São Paulo teve à frente do governo sete chefes do poder executivo. Para simplificar, foi considerado o Presidente da Câmara como o chefe do executivo quando ainda não havia o cargo de prefeito. Cabe aqui algumas considerações: O governo de Pedro Vicente (1892-1896) foi um dos mais curtos e com baixa produção de normas relacionadas à música. Antônio Proost (1896-1898) teve o menor mandato de todos os governantes do recorte temporal. Isso explica a pequena quantidade de normas produzida em seu mandato (6 itens, 4,3%). Antônio Prado (1899-1910) governou por mais tempo que qualquer outro (12 anos) e teve em seu governo a segunda maior publicação de normas: 39 (28,1%) itens, sendo grande parte referente à construção do Theatro Municipal (1903-1911). Raymundo Duprat (1911-1913) também exerceu por apenas três anos. Entretanto, seu mandato assistiu ao fim das obras, a decoração e inauguração do Theatro Municipal. Isso por si já explica

a quantidade de atos emitidos em tão pouco tempo (12 itens, 8,6%). Washington Luis governou durante 1914 e 1919 (6 anos). A Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918 contribuiu para a relativamente pequena quantidade de normativas em relação à música (14 itens, 10,1%). Além disso, foi em 1918 que a gripe espanhola desembarcou em São Paulo, gerando medo, pânico e milhares de mortes. Por este motivo, os esforços dos governantes foram direcionados para conter a grave doença. Como medida para conter a epidemia, “a Diretoria de Serviço Sanitário do município tomou medidas drásticas para se evitar grandes aglomerações urbanas, como manter fechados dia e noite os jardins públicos da cidade, suspender concertos musicais, etc.” (MELO, 2011, p. 23).

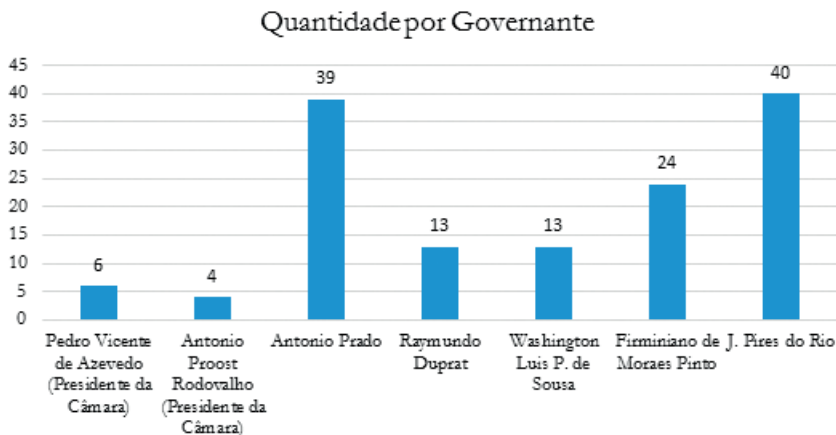
O governo de Firminiano de Moraes (1920-1925) enfrentou a Revolta Paulista de 1924, que restringiu a atividade do poder público relacionada à música: parte da normativa daquele ano visava conter ou remediar os efeitos da Revolta, que mais se pareceu a uma guerra, destruindo bairros inteiros da cidade.

O mandato de José Pires do Rio (1926-1929) durou apenas 5 anos, mas é dele o período com maior publicação de normativas: 40 itens (28,8%), grande parte referente às séries de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira. É importante ressaltar este período, pois é o foco deste artigo.

A queda abrupta de publicação de normativa que mencionem a atividade musical durante o ano de 1930 pode estar relacionada à Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, e à Revolução de 1930, que tivera gênese no ano anterior.

A figura 1 abaixo mostra a quantidade de normativa publicada durante o mandato dos chefes do executivo do período analisado.

Figura 1. Quantidade de normativas relacionadas à atividade musical publicadas durante o mandato de cada Chefe do Executivo de 1892 a 1930. Cálculo e plotagem do autor.



A análise inicial desse conjunto documental revela características importantes sobre a sociedade paulistana e a política durante a Primeira República. É possível verificar que cultura não era prioridade dos governos analisados. Entretanto, a música, mesmo que não diretamente, estava presente nas reuniões políticas. A média de publicação de normativas relacionadas direta ou indiretamente à música no período foi de 3,6 normas por ano.

Os eventos advindos dessas normas que mais chamam a atenção são: 1) a construção do Theatro Municipal de São Paulo e 2) uma série de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira.

É possível afirmar, também, que as políticas públicas daquele tempo em muito se diferem das políticas públicas atuais. São pequenas leis ou atos que interferem na economia em pequena escala. Quando muito, são leis ou atos que favorecem diretamente a um empreendedor ou músico. Não havia uma política de Estado para a música, mas já havia um uso do Estado para favorecer atividades culturais, inclusive a música, ainda que esporadicamente.

Os auxílios

Dentre as normas encontradas, uma parcela se refere a auxílios e subsídios concedidos a pessoas ou entidades que exerciam atividades musicais. Inicialmente, os auxílios eram distribuídos a abrigos, asilos, hospitais, escolas, entre outros, sendo que a grande maioria possuía funções beneficentes. A partir de 1912,¹ os estabelecimentos deveriam cumprir certos critérios para ser elegíveis e receber o a verba pública: tinham de comprovar um estado juridicamente adequado para operar e, em alguns casos, deveriam fornecer serviços gratuitos. Os externatos deveriam conceder ensino gratuito aos estudantes que a Prefeitura enviasse; os internatos manteriam uma quota, preferencialmente de órfãos ou indigentes, correspondente a 500\$00 por aluno; os hospitais deveriam tratar os doentes que fossem encaminhados pela Prefeitura. A recusa ou descumprimento por parte das instituições – por exemplo, admissão e expulsão sumária de um aluno – resultaria em descontos proporcionais do montante devido.

Não somente estes, várias instituições foram beneficiadas por auxílios concedidos pela Câmara Municipal e Prefeitura. Para efeito de ilustração, a figura 2 demonstra graficamente os dados das instituições registradas em leis orçamentárias e complementares. Verifica-se que o número de instituições auxiliadas cresceu de apenas

¹ Lei 1.570, de 29 de julho de 1912. Resolução 95, de 28 de outubro de 1916, instituía que todos os auxiliados falassem a língua portuguesa em suas dependências.

um, em 1893, a oitenta e seis, em 1929. Os valores, obviamente, acompanharam a demanda: de 3:000\$000, em 1893, até 1.569:400\$000, em 1929.

Figura 2. Valor total despendido por ano pela verba “Auxílio” e total de empresas auxiliadas.



Fonte: Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, publicadas originalmente entre 1892 e 1930. Cálculo e plotagem do autor.

Estas informações referem-se ao total de instituições auxiliadas, independentemente de trabalharem ou não com a atividade musical. É importante ressaltar que o número de instituições musicais atendidas foi bem menor: apenas seis, sendo que cinco se concentram no período de 1925 em diante. Uma ressalva: o ponto zero entre 1913 e 1914 refere-se a falha nos documentos: os arquivos estavam com páginas faltando. Entretanto, não é possível saber se a falha estava no documento original ou no arquivo digitalizado.

Além dessas, três pessoas físicas receberam alguma verba diretamente da Câmara Municipal de São Paulo.

Elpídio de Britto Pereira foi um dos três músicos agraciados com um auxílio em dinheiro. Os outros dois foram Elias Reis e Silva – para bancar a abertura de uma companhia teatral lírica – e João Gomes de Araújo – pela montagem de sua ópera Maria Petrowna. O foco deste artigo é o compositor Elpídio de Britto Pereira.

O compositor

Elpídio de Britto Pereira nasceu em Caxias, cidade do Maranhão, em 16 de outubro de 1872. Sua tenra formação musical teve início nas bandas da cidade, até que,

aos 18 anos, com o intuito de aprofundar seus estudos, fora enviado a Paris pela família. Pereira ficou em Paris por alguns anos, possivelmente até 1893,² e precisou retornar ao Brasil.

Após seu regresso, já em solo brasileiro, manteve atividades em Belém-PA, São Luís-MA e, por fim, em Manaus-AM. Tais atividades consistiam em realizações de concertos – onde tocava ao violino nas fileiras ou em solo – e aulas de música. Em Manaus, assumiu a cadeira de música do Ginásio Amazonense. Nessa ocasião, seu amigo Raul de Azevedo, chefe do Gabinete do Governador, o procurou com uma proposta, perguntando-lhe sobre a sua preferência entre a cadeira de música e uma pensão do Estado por três anos para continuar os estudos que interrompera em Paris. Em suas palavras, confessa: “Naturalmente que preferi a pensão. [...] Consegui, assim, o que havia cinco anos aspirava” (PEREIRA, 1957, p. 40).

Quando Pereira se preparava para voltar ao Brasil, ainda pensando em realizar mais uma audição de suas obras em Paris, descobriu que, por um golpe de sorte, sua pensão fora renovada. Com mais um ano de estudos, Pereira compôs sua “maior obra sinfônica” até então, segundo sua própria opinião: “Durante o ano trabalhei a valer e consegui compor a minha maior obra sinfônica daquela época: ‘*Overture de Tiradentes*’, sobre argumentos de Felix Galas” (PEREIRA, 1957, p. 47). O compositor realizou seu concerto de despedida em fevereiro de 1903.

Ao retornar novamente para o Brasil, Pereira realizou seu primeiro concerto no Teatro Amazonas, em 23 de agosto de 1903, “como uma homenagem ao Estado que tanto fizera” para que seus estudos musicais tivessem prosseguimento (PEREIRA, 1957, p. 56). A partir daí, seguiu em uma turnê pelo país, passando pelas principais capitais do norte até uma temporada no Rio de Janeiro, onde obteve bastante êxito em seus concertos. Retornou a Belém e, novamente, pôs-se a caminho do Rio de Janeiro. A temporada não parece ter sido satisfatória: o compositor resolveu investir numa nova cidade. Segundo suas palavras, “Uma visita à capital bandeirante, que ainda não conhecia, ocupava constantemente minhas cogitações artísticas” (PEREIRA, 1957, p. 60). O fato de não conhecer a cidade, tampouco um “elemento artístico qualquer”, era um empecilho a ser superado pelo compositor.

O primeiro concerto em São Paulo

Após obter cartas de recomendação, Elpídio Pereira organizou um concerto. Entretanto, nessa ocasião, não havia uma orquestra permanente em São Paulo. Pereira

2 Um dos últimos acontecimentos narrados durante sua estada em Paris é a estreia da ópera *Lohengrin*, de Wagner, em Paris. E, nessa ocasião, Pereira comenta: “Cerca de vinte anos depois, em 1913, estaria eu de novo, mas em companhia de meu amigo Américo de Viveiros, na mesma sala de espetáculos para uma outra première – a de ‘*Parsifal!*’” (PEREIRA, 1957, p. 31). Além disso, conta que esperou 5 anos para retornar a Paris, em 1898.

precisou contar apenas com a orquestra que funcionava no Teatro Santana e que partiria “na próxima segunda-feira de Carnaval” (PEREIRA, 1957, p. 61). Ou seja, deveria realizar o concerto no sábado de Carnaval, quando ainda poderia contar com a única orquestra existente na cidade, ou desistir do concerto. Optou por realizar o concerto mesmo assim. Sua avaliação a respeito do resultado foi registrada com as seguintes palavras:

Apesar do grande interesse de todos esses amigos, e apesar da Imprensa que me acolheu com simpatia, meu concerto foi um fracasso: orquestra indiferente, quase sem ter sido ensaiada, e a assistência regular, mas não suficiente... (PEREIRA, 1957, p. 61).

O concerto aconteceu em 3 de março de 1905, como mostra o recorte da figura 3. Um ponto interessante foi a organização do mesmo, situação na qual Elpidio Pereira contou com uma grande ajuda vinda de muitos cidadãos paulistanos, que contribuíram para que fosse realizado.

Figura 3. Programa do primeiro concerto de Elpidio Pereira em São Paulo.



Fonte: Correio Paulistano, 2 de março de 1905, p. 2.

Com o intuito de indenizar-se, após o prejuízo obtido com o último concerto, o compositor decidiu produzir mais uma récita, que pudesse ser mais organizado que o anterior. Porém, repensou a ideia e optou esperar por “melhores tempos” para que o mesmo fosse feito. Resolveu, então, voltar ao Rio de Janeiro.

Após passar uma temporada no Rio e realizar mais um concerto por lá, Pereira retornou a Manaus. Na ocasião, fora-lhe prometido formalmente “um auxílio de cinquenta contos de réis logo após o início da safra da borracha” pelo Governador Constantino Nery (PEREIRA, 1957, p. 70). Enquanto o auxílio amazonense não se concretizava, o compositor pôs-se a trabalhar naquele estado, além de promover outra turnê pelos principais centros musicais do norte e nordeste. Com o passar dos anos, começou a desconfiar que o auxílio que lhe fora prometido não se tornaria real e, então, conversou com o Barão do Rio Branco, que prometeu ajudá-lo. Segundo instruções, protocolou um requerimento no Congresso pedindo uma subvenção para continuar os estudos que não completara em Paris. O pedido foi aprovado, tornando-se projeto de lei. Ao final de dezembro de 1912, o projeto foi aprovado e a lei foi sancionada em janeiro de 1913, pelo Marechal Hermes da Fonseca. A pensão tinha duração de dois anos e venceria, portanto, ao fim de 1915.

Após a nova temporada de estudos, retornando, pela terceira vez, de Paris, em meados de 1916, Elpídio Pereira tratou de realizar um concerto na capital do Brasil, como agradecimento. Entretanto, o mesmo fora adiado duas vezes antes de ser cancelado por baixa vendagem de ingressos. Pereira decidiu voltar a Manaus para visitar a família, onde encontrou, em Belém, a bailarina Anna Pavlova e sua trupe, que se interessou pelo bailado Yan y Nadine. O compositor, então, esboçou várias tentativas de fazê-lo ser interpretado não apenas pela dançarina, que estava muito disposta, mas também em versão orquestral. O sucesso dessa peça só viria dez anos depois.

Auxílio da Câmara Municipal de São Paulo

Segundo o compositor, os tempos de bonança se encerraram logo após esses eventos. Em suas palavras, “depois desses acontecimentos passei uma temporada bem difícil. Ora em São Paulo, onde realizei três concertos populares subvencionados pela Prefeitura, ora no Rio sempre lutando contra aperturas financeiras... decepção de toda maneira” (PEREIRA, 1957, p. 84). É neste ponto que a carreira de Elpídio Pereira se cruza com o governo da cidade de São Paulo. Em agosto de 1920, após a deliberação, a Câmara Municipal de São Paulo publicou a Resolução n. 156, reproduzida aqui com a gramática atualizada:

RESOLUÇÃO n. 156

Autoriza a Prefeitura a subvencionar o maestro Elpídio de Britto Pereira com a quantia de 9:000\$000, para a realização de três concertos no Teatro Municipal. Firmiano de Moraes Pinto, Prefeito do Município de São Paulo:



Faço saber que a Câmara, em sessão de 14 de agosto do corrente ano, decretou e eu promulgo a seguinte resolução:

Art. 1º - Fica a Prefeitura autorizada a conceder gratuitamente o Teatro Municipal, com luz e pessoal, e a subvencionar o maestro Elpídio de Britto Pereira com a quantia de nove contos de réis, para a realização de três grandes concertos sinfônicos e vocais, devendo a orquestra ser composta de mais de cinquenta figuras.

Art. 2º - A despesa ocorrerá por conta do excesso da arrecadação do corrente exercício.

Art. 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de São Paulo, 20 de agosto de 1920, 367º da fundação de São Paulo.

O Prefeito,

Firmiano M. Pinto

O Diretor Geral,

Arnaldo Cintra.

Depois de sancionada a Resolução, a ordem de pagamento foi emitida pelo Ato n. 1.523, de 23 de dezembro de 1920, quatro meses após a publicação da lei que autorizava os concertos.

Nota-se que Pereira chamara as apresentações de “três concertos populares subvencionados pela Prefeitura”, mas a lei nomeia-os “três grandes concertos sinfônicos e vocais”, além de mencionar que a orquestra deveria ter mais de cinquenta componentes.

Ao pesquisar jornais da época, descobriu-se as datas dos concertos e o programa realizado em cada um deles. O primeiro concerto aconteceu na noite do dia 22 de dezembro de 1920 (Theatro Municipal, 1920) com o programa³ bastante variado:

Salvador Rosa, ouverture, C. Gomes.

Danação de Fausto, Valsa dos Sylphos e *Marcha Húngara*, H. Berlioz.

O Rei de Lahore, romanza-serenata [sic] para canto, J. Massenet (srta. Hermínia Russo).

Calabar, intermezzo do 3º ato. E. Pereira.

Guilherme Tell, ouverture, G. Rossini.

a) Saudades.

b) *Mystica* [sic], romances para canto, J. Gomes de Araújo. (srta. Hermínia Russo).

a) *Aria*, J. S. Bach.

b) *Serenata*, G. Pierné, para instrumentos de arco.

Samba, da Suíte Brasileira, A. Levy.

É interessante notar a presença do *intermezzo* de sua ópera *Calabar*. Esta ópera, composta entre 1914/5-1921 ainda não havia sido apresentada na íntegra. Em 1922, já no seu posto no Consulado Brasileiro em Paris, Pereira retornou ao Rio de Janeiro

³ A grafia das obras e dos compositores está um pouco diferente no original. Adequou-se para o padrão corrente.

numa tentativa de realizar a versão completa da ópera durante a estação lírica de comemoração do centenário da Independência. Não realizou seu sonho. Quando conseguiu realizar parte da obra, as comemorações do centenário já haviam se encerrado:

Já na presidência Arthur Bernardes [assumira em novembro de 1922], consegui executar unicamente o terceiro ato de Calabar, sem os coros, na Sala de Festas da Exposição do Centenário da nossa Independência, graças ao auxílio de dois contos de réis obtido do Ministério do Interior pelo seu Chefe de Gabinete, meu bom amigo Ranulfo Bocayuva Cunha (PEREIRA, 1957, p. 87).

O segundo concerto aconteceu no dia 12 de janeiro de 1921. Todas as propagandas do jornal e respectivas chamadas para o concerto tratavam o mesmo como sendo um concerto inteiramente brasileiro. É possível que alguma crítica tenha sido feita ao programa do primeiro concerto, muito embora metade dele tenha sido composta de obras de autores brasileiro. Neste segundo concerto, a ordem das músicas foi assim divulgada:⁴

1. *Santa Cecília*, ouverture de Pedro de Assis.
2. *Souvenir*, de A. Nepomuceno, e *Elegia*, de H. Oswald.
3. *Yugomar*, prelúdio, intermezzo e balabile, de J. Gomes Júnior, sob a regência do professor R. Barnabé.
4. *Concerto para violino*, de Beethoven, pelo violinista brasileiro Leônidas Autuori, sob a regência do professor Z. Autuori.⁵
5. Episódio sinfônico, de F. Braga;
6. *Samba*, de A. Levy.
7. *Grande suite*, do bailado *Yan e Nadine*, de Elpídio Pereira.

O jornal *Correio Paulistano* cita que parte da renda desse concerto seria revertida em benefício da “Rouparia de S. José” (THEATROS, 1921a). O último concerto aconteceu no dia 9 de março de 1921 (THEATROS, 1921b) e teve a participação da violinista Cecília Falco e do maestro Frâncio Murino, que regeu a primeira parte do programa. Constam as seguintes obras⁶ no programa completo:

1. *2ª Suíte Arlésienne*, G. Bizet. (Pastorale, Intermezzo, Minueto e Farandole).
2. *Concerto para violino*, Mendelssohn. (Allegro, Allegretto, Allegro, com a sra. Cecília de Falco).
3. *Bourré e Scherzo*, E. Pereira.
4. *Sol Poente*, poema sinfônico, E. Pereira.

4 A grafia das obras e dos compositores está um pouco diferente no original. Adequou-se para o padrão corrente.

5 Zacharias Autuori, que foi spalla da orquestra no terceiro concerto, em 9 de março de 1921.

6 Novamente, a grafia das obras e compositores listados na página 4 da edição de 22 de dezembro de 1922 do jornal *Correio Paulistano* apresta algumas diferenças da grafia atualmente utilizada.

5. a) *Réverie*, A. Levy.
- b) *Minueto*, V. Cernicchiaro.
- c) *Réverie*, Agnello Franca.
- d) *Mística* – Romance sem palavras, S. Campanite.
6. *Polonaise de Concerto*, Paul Vidal.

Verifica-se, neste concerto, uma mescla entre compositores brasileiros e compositores estrangeiros. É importante ressaltar que Vincenzo Cernicchiaro foi um compositor italiano que se radicou no Brasil, escrevendo importantes obras musicais e literárias sobre seu novo país. Quanto à *Polonaise de Concerto*, seu compositor, Paul Vidal (1863-1931), fora professor de Elpídio Pereira na França. Talvez esta ligação tenha sido a motivação para incluí-la no repertório daquela noite.

Vários anúncios no jornal *Correio Paulistano* diziam que a orquestra continha 60 professores, portanto, preenchendo os requisitos solicitados pela Resolução. Notou-se, também, a presença de autoridades, como o próprio governador do Estado de São Paulo, o que mostra o alcance político de tais concertos.

Convém destacar a presença de músicas do próprio Elpídio de Britto Pereira em todas as récitas. Sabe-se, ainda, que o compositor organizou os concertos, mas não foi possível descobrir se a iniciativa foi do próprio ou da Câmara Municipal.

A Escola Austríaca de Economia

Toda ação humana é uma ação que pode ser analisada do ponto de vista econômico, independentemente de envolver trocas monetárias. Na pesquisa que originou este artigo, as ações que são analisadas são aquelas que partem do Estado, mais especificamente da Câmara Municipal de São Paulo, e direcionam-se à sociedade musical, seja a pessoas, entidades ou qualquer outro tipo de relação material ou imaterial. Para ter noção desta interação, veja os indexes aplicados demonstrados na tabela 1. Essa relação econômica entre Estado e sociedade foi bastante analisada pelos economistas da Escola Austríaca. Em suas várias gerações, os economistas dedicaram-se a verificar os efeitos, muitas vezes ocultos, de várias ações governamentais.

Segundo Rockwell, a Escola Austríaca tem origem remota. No século XV, seguidores de São Tomás de Aquino, na Universidade de Salamanca, Espanha, procuraram entender e explicar a completa extensão da ação humana e da organização social. Esses chamados Escolásticos Tardios perceberam a existência das leis econômicas e formularam as tão conhecidas leis da oferta e demanda, as causas da inflação, o funcionamento das taxas de câmbio e a natureza subjetiva do valor econômico. Estes mesmo Escolásticos Tardios defendiam o direito à propriedade e à liberdade de comércio e contrato. Paralelamente, opunham-se aos impostos, controle de preços e regulações que inibiam a livre iniciativa. Ou seja: tinham a ideia de dizer aos governos o que eles não podem fazer (ROCKWELL, 2008).

No século XIX, Frédéric Bastiat (1801-1850) foi um importante escritor francês cujos escritos influenciaram a Escola Austríaca. Num dos seus trabalhos mais conhecido, Bastiat atestou que as ações do governo têm efeitos ocultos, ou, em suas palavras, “o que não se vê”. Por exemplo: é fácil de perceber que o dinheiro do cidadão é investido por políticos em algum serviço prestado pelo Estado. Entretanto, duas coisas não são vistas. A primeira é o destino que o próprio contribuinte daria àquele dinheiro caso o Estado não o tivesse confiscado. A segunda, que esse dinheiro não tem 100% de retorno em serviços públicos: uma porcentagem dos impostos fica retida para custear a máquina pública e os burocratas do Estado. Isto é “o que não se vê”, nas palavras de Bastiat. Geralmente, imposto é “um simples deslocamento de satisfação e trabalho”, uma vez que o contribuinte aplicaria aquele dinheiro em uma área do seu interesse, mas o Estado o aplicou numa área diferente (BASTIAT, 2010, p. 32). No caso em questão, dos auxílios cedidos a Elpídio Pereira, o cidadão paulistano assistiu a três concertos financiados com dinheiro público, mas deixou de ver que esse dinheiro poderia ser aplicado em outras áreas não só pelo Poder Público, mas pelo próprio cidadão proprietário daquele dinheiro em primeiro lugar. Vale lembrar que muitas vezes quem paga os impostos não participa dessas atividades.

A Escola Austríaca propriamente dita foi fundada por Carl Menger (1840-1921), quando da publicação de *Principles of Economics* em 1871. Menger foi o primeiro a explicar a teoria da utilidade marginal: quanto maior o número de unidades de um bem que um indivíduo possui, menor será o valor que ele dará para cada unidade adicional. Além disso, ele via a economia como a ciência da escolha individual, passo importante para restaurar a economia como ciência da ação humana baseada na lógica dedutiva.

Seguindo Menger, Eugen von Böhm-Bawerk (1851-1914) ampliou o pensamento econômico ao analisar valor, preço, capital e juros. Não somente, refutou a doutrina socialista antes mesmo da Revolução de 1917. Enquanto ministro das finanças nos últimos anos da monarquia Habsburgo, Böhm-Bawerk continuava negando o intervencionismo, por considera-lo um ataque nas forças econômicas de mercado impossível de ter êxito no longo prazo.

Ludwig von Mises (1881-1973) decifrou como a teoria da utilidade marginal se aplica ao dinheiro, além de apresentar um amplo esboço da teoria austríaca dos ciclos econômicos. Por meio do seu ensaio *Socialism*, Mises explicou como o socialismo previne a propriedade privada e a troca de bens de capital, impossibilitando, portanto, os recursos de encontrarem seu uso mais valoroso. Neste ensaio, Mises previu que o socialismo resultaria em caos total e fim da civilização. Foi ele quem amplamente defendeu o método dedutivo na economia, que ele chamou de praxeologia. Sua considerada maior obra é *Ação Humana*, permanecendo como o tratado que define a Escola Austríaca.

Seus escritos ajudam a analisar o caso em questão neste artigo. Segundo o autor, essa prática de criar auxílios e subsídios beneficia diretamente apenas um grupo de pessoas, os auxiliados, e deixa uma vasta maioria desamparada. Deve-se lembrar que o subsídio foi fornecido, em primeiro lugar, porque a sociedade deixara de atender

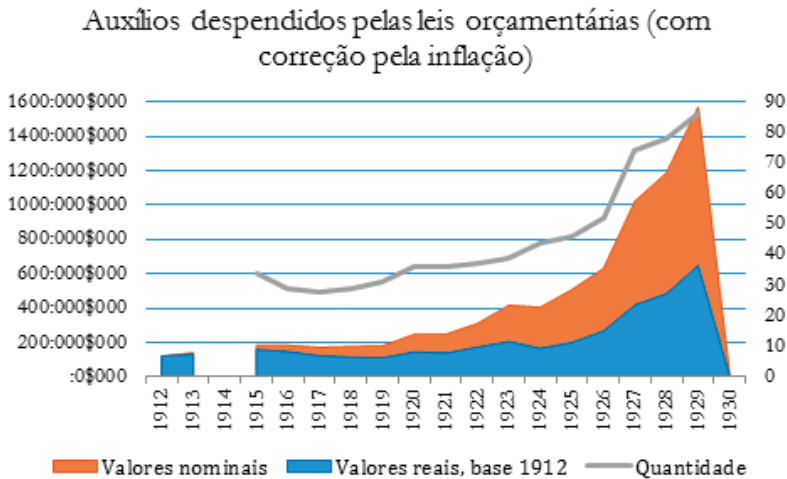
aquele setor específico. Mises argumenta que um empresário só leva adiante projetos que sejam lucrativos. Se tal projeto não é empreendido numa determinada sociedade por uma pessoa experiente, por que razão uma autoridade deveria patrociná-lo? Neste caso, não importa o método de patrocínio concedido ou a finalidade, pois os cidadãos não subsidiados seriam lesados duas vezes: a primeira como contribuintes e a segunda como consumidores, pois a estrutura da economia poderá ser alterada, levando, inclusive, a inflação de preços gerada pela injeção de capital em uma parte não viável da economia local. Traduzindo para o caso em questão, em primeiro lugar, as composições de Elpídio Pereira aparentemente não faziam tanto sucesso no Brasil a ponto do público voluntariamente pagar para assisti-lo. Foi necessário, assim, a cessão de auxílios estatais para apresentação de parte de suas obras. Só isso já seria suficiente para questionar a transferência de verba do erário para um compositor desconhecido da praça. Em segundo ponto, ainda que seja argumentado e que o evento seja intitulado como “festa pública”, patrocinada pela Prefeitura de São Paulo, mas não como um aporte específico para Elpídio, os efeitos dessa medida seriam os mesmos se houvesse a intenção de financiar suas obras: inflação gerada pela injeção de capital em uma parte não viável da economia local e crescimento nulo, uma vez que o investimento não representa um ganho real na produção (MISES, 2010, p. 78-80). Esse efeito pode ser verificado na própria carreira de Elpídio Pereira: mesmo com vários auxílios fornecidos ao setor, o compositor continuou dependente de verbas públicas para se manter e apresentar sua música.

Aluno de Mises, Murray Newton Rothbard (1926-1995) escreveu o livro *Man, Economy, and State*, em 1963, que ampliava o pensamento dos Escolásticos Tardios e do próprio Mises. O resultado foi uma defesa da ordem social capitalista sem estado, baseada na propriedade e na liberdade de associação e contrato. Além disso, criou a estrutura teórica para examinar os efeitos de todos os tipos de intervenção no mercado. Foi Rothbard quem estabeleceu solidamente a Escola Austríaca e a doutrina liberal clássica nos Estados Unidos. Para Murray Rothbard, a intervenção na economia é sempre violenta e pode ser classificada em três tipos: autistas (quando não há trocas envolvidas), binária (quando há trocas envolvidas) e triangulares (quando um terceiro força uma troca entre outros dois). Como exemplo da intervenção autista, pode-se citar a obrigação do voto. Como exemplo da intervenção binária, pode-se citar os impostos. Como exemplo da intervenção triangular, pode-se citar o controle de preços. No caso em questão, Rothbard considera todo auxílio ou subsídio promovido pelo Estado como uma intervenção binária, pois há uma intervenção por meio de troca (cessão de dinheiro para uma pessoa) entre o Estado e um indivíduo (ROTHBARD, 2004, p. 878-890).

Entre as principais consequências listadas por Rothbard, pode-se destacar o aumento da demanda: providenciar auxílios gerará um aumento de auxiliados cada vez maior. Ou seja, as pessoas migrarão da categoria de taxpayer para taxconsumer, com os grifos originais (ROTHBARD, 2004, p. 938-944). Esse efeito pode ser verificado na figura 2. É perceptível a crescente quantidade de entidades auxiliadas ao longo do

período analisado. Ainda que se desconte a inflação do período, é possível constatar que houve, sim, um incremento, conforme previsto por Rothbard em seus escritos. A figura 4 mostra os mesmos valores da figura 2 a partir de 1912, porém corrigidos pelo índice “Custo de vida - Alimentação – RJ” (BRASIL, 1946), tendo a média 1912 = 100. Percebe-se que houve um ganho real no período tratado (1912-1929): enquanto o número de entidades auxiliadas aumentou de 34 para 86 (um aumento de 152,9%), os valores despendidos subiam de 121:400\$000 (1912) para 648:512\$397 (1929) – já corrigido pela inflação (um aumento de 434,2%).

Figura 4. Valor total despendido por ano pela verba “Auxílio” corrigido pela inflação (a partir de 1912) e total de empresas auxiliadas.



Fonte: Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, publicada originalmente entre 1892 e 1930. Cálculo e plotagem do autor.

Esse mesmo efeito pode ser notado na vida do próprio compositor. Uma vez que descobriu fontes de pagamento estatal, Elpídio se ancorou no erário de municípios, estados e da federação para sua realização pessoal e profissional. O ponto final de sua carreira foi um posto público diplomático na França, o qual ocupou até sua aposentadoria.

Conclusão

Descrever a exata relação do Poder Público com uma área da sociedade é uma tarefa quase impossível, dada a grande variedade de formas as quais esse relacionamento pode assumir. Ao verificar a música como atividade econômica, esse leque fica ampliado a uma dimensão que extrapola os limites das salas de concerto. Entretanto, é tarefa do musicólogo entender a música no contexto onde acontece. Entende-se a música

como um acontecimento entre um artista e um público. Foge, muitas vezes, a noção de que essa interação é permeada pelo Estado, seja na vistoria do local da apresentação ou na cobrança dos impostos daquela atividade comercial. Faz-se necessário investigar as ações do Estado para com a música em todas suas acepções possíveis.

A investigação de normas publicadas pela Câmara Municipal de São Paulo revelou muitos fatos desconhecidos que ajudaram a compreender o cenário musical paulistano da Primeira República. O fato de já haver patrocínio municipal a entidades musicais ou artistas e compositores atesta que o Estado buscava investir em áreas diferentes das tradicionais obras de infraestrutura, saúde, segurança e educação. O envolvimento, aliás, vai para além do simples investimento em músicos, mas passa pela construção de teatros, regulações de casas de concerto, criação de incentivos fiscais e até ereção de monumentos homenageando grandes músicos ligados ao cenário musical da cidade.

No caso do compositor Elpidio de Britto Pereira, vê-se que a Câmara Municipal de São Paulo lhe ofereceu pagamento apenas uma vez para a realização de três concertos naquela cidade. Tais eventos se deram no espaço de poucos meses, indicando que houve um tempo para ensaios entre um concerto e outro. No âmbito desta pesquisa não foi possível descobrir a quantidade de ensaios nem a identidade de todos os músicos envolvidos nos concertos. Não há mais nenhuma outra menção ao compositor naquelas leis paulistanas.

No sentido inverso, ou seja, na relação de Pereira com o Poder Público, percebe-se uma aproximação maior. Sua carreira fora bancada em muitos pontos por pessoas e entidades privadas, mas houve uma proximidade muito grande com a área pública. Após o retorno prematuro de sua estada em Paris, o compositor conseguiu uma bolsa do estado do Amazonas para concluir seus estudos. Ao retornar para o Brasil pela segunda vez, no início do século XX, realizou concertos com dinheiro público e conseguiu uma nova bolsa para estudos avançados, fornecida, desta vez, pelo Congresso Nacional. Depois, realizou concertos com a subvenção das prefeituras de São Paulo e Rio de Janeiro. Ou seja: Elpidio Britto amalhou dinheiro de municípios, estado e até mesmo da federação para realizar sua formação musical e para divulgar seu trabalho artístico. O objetivo deste trabalho não é se aprofundar nas motivações apresentada pelo compositor ao Poder Público. É óbvio que os governantes que proveram os auxílios tinham plenas justificativas e consideravam Britto Pereira digno de receber o montante requisitado.

Mesmo tendo sido subvencionado várias vezes por diferentes entes, sejam privados ou públicos, Pereira registra o menosprezo pelos concertos realizados no Brasil: “Todas as vezes que desejei apresentar ao público de minha terra qualquer trabalho de minha autoria, encontrei os mais absurdos entraves” (PEREIRA, 1957, p. 94). Esses foram os principais motivos para que desistisse da carreira artística e ingressasse na carreira diplomática, como Auxiliar de Carreira no Consulado Geral do Brasil, em Paris. Assumiu tal posto em fevereiro de 1916, ou seja, poucos anos antes da realização dos concertos em São Paulo.

Não se sabe até que ponto essa interferência do Poder Público em sua vida influenciou características de suas obras musicais. É sabido que a temática nacional está muito presente no conteúdo musical, tratando de temas como Tiradentes, Calabar e diversas obras de cunho cívico e militar (BISPO, 2009). É completamente possível supor que esses temas foram desejados naquele momento pela sociedade onde viveu.

Ao analisar o conteúdo dos quatro concertos aqui listados, percebe-se uma curiosidade: o primeiro concerto, financiado por membros da sociedade, era composto exclusivamente por obras de sua autoria; os outros três, financiados com dinheiro público, continham apenas quatro obras suas. Não foi possível concluir se o modelo de financiamento teve influência na escolha do repertório.

Longe de crítica, este artigo demonstra que há muito a se analisar na relação do Estado com a música. As características dos contratos, a forma do patrocínio e possivelmente a burocracia contribuiu para que Elpídio não tivesse uma carreira estável num só local. Sua flutuação entre o norte (Amazonas, Pará e Maranhão) e o Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo) pode ter lhe oferecido importantes experiências de vida que contribuíram para criação de suas obras. Entretanto, a busca de contatos no Poder Público para viabilizar suas obras pode ser um indicativo de que o público não quisesse ouvir necessariamente sua música. É impossível, neste estágio da pesquisa, concluir positiva ou negativamente.

Referências

- BASTIAT, F. *Frédéric Bastiat*. 2. São Paulo: 2010.
- BISPO, A. Elpídio de Brito Pereira (1872-1961). *Revista Brasil-Europa: correspondência Euro-Brasileira*, v. 121, n. 10, 2009.
- BRASIL. *Levantamento do custo de vida no Brasil*. Rio de Janeiro: Gráfica Vitória S.A., 1946.
- MELO, C. S. *Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República*. São Paulo: Annablume editora, 2011.
- MISES, L. V. *Uma crítica ao intervencionismo*. 2. ed. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010.
- PEREIRA, E. D. B. *A música, o consulado e eu: memórias de Elpídio Pereira*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1957.
- ROCKWELL, L. *O que é a Economia Austríaca?*, 2008. Disponível em: <<http://www.mises.org.br/Article.aspx?id=35>>. Acesso em: 17 out. 2016.
- ROTHBARD, M. N. *Man, Economy, and State with Power and Market*. Auburn: Ludwig von Mises Institute, 2004.
- THEATRO Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 dez. 1920. Página única.
- THEATROS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 jan. 1921. Página única.
- THEATROS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 mar. 1921. Página única.

Frederico Schubert (1901-1978) e a Orquestra de Concertos de Erechim: música de concerto em Erechim entre 1950 e 1968

Frederico Schubert (1901-1978) and the Erechim Concert Orchestra: concert music at Erechim between 1950 and 1968

*Gleison Juliano Wojciekowski**

Resumo: Este artigo busca entender o papel da Orquestra de Concertos de Erechim durante o período que o maestro austríaco Frederico Schubert esteve frente ao grupo, promovendo a música de concerto, além do caráter formativo em relação à sociedade erexinense, buscando construir valores tradicionais da cultura europeia. O objetivo de um determinado grupo da sociedade erexinense era uma imitação do gosto estético, modismos e hábitos burgueses europeus, ou seja, buscavam uma construção correlata, ainda que fantasiosa, do que entendiam ser os mais importantes centros culturais da sociedade ocidental. A escolha do repertório da OCE pelo maestro Frederico Schubert, bem como suas diversas ações, frente à orquestra buscavam, além do puro entretenimento, moldar a sociedade Erechinense.

Palavras-chave: Erechim. Frederico Schubert. Música de Concerto. Morigeração. Campanha de Nacionalização.

Abstract: This article seeks to understand the role of the Erechim Concert Orchestra during the period that the Austrian conductor Frederico Schubert was in front of the group, promoting concert music, as well as the formative character in relation to the erexinense society, seeking to build traditional values of European culture. The objective of a certain group of erexinense society was an imitation of aesthetic taste, European bourgeois idioms and habits, that is, they sought a correlative, albeit fanciful, construction of what they considered to be the most important cultural centers of Western society. The choice of the repertoire of the OCE by maestro Frederico Schubert, as well as his various actions, in front of the orchestra sought, besides the pure entertainment, to shape Erechinense society.

Keywords: Erechim. Frederico Schubert. Concert Music. Morigeracao. Campanha de Nacionalizacao.

A Música em Erechim antes da chegada de Schubert

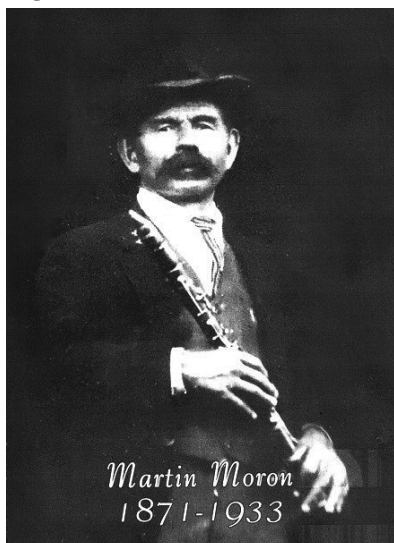
É possível observar que a formação cultural de Erechim teve elementos próprios das etnias em suas escolas, associações culturais, recreativas e esportivas, os quais deram suporte para a adaptação à vida social e comunitária. Segundo Woff (2005, p. 275) os poloneses foram os precursores do cinema e, anteriormente, em Balisa (então distrito de Erechim), do teatro; os alemães, “pela sua afeição ao Lied, ao canto coral e à música, cooperaram, marcadamente, para transformar a colônia de Barro num local que eram vivenciadas a cultura e arte”. A formação da primeira banda entre os colonos, já a partir de 1912, teve a contribuição de um italiano que havia fabricado sua própria gaita de 16 baixos e que era vizinho de um grupo de alemães migrados de São Marcos, e estabelecidos na Linha 1, seção Suzana (atual Linha Rambo):

* Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: gleison_juliano_wojciekowski@hotmail.com

O pai Martin Moron, que agora conhecemos como colono, também era amante da arte musical, e o instrumento dele era o clarinete, instrumento que ele gostava e tocava com perfeição... e o tempo ia passando e mais vizinhos vinham chegando, e entre outros veio também a família de Giacomo Bez, e ele tocava gaita. Ele ficou sabendo que o Moron tocava clarinete, encilhou a mulinha preta, botou a gaita embaixo do braço e foi lá no Moron e sem muito lero lero e apresentação, o Moron foi buscar o clarinete e lá começou a primeira valsa... Um belo dia, apareceu mais um músico, foi o Snr. Artur Krüger, que tocava violino... E assim estava formado o primeiro trio musical aqui no mato (MORON, 1968, p. 4-6).

Aquele primeiro grupo musical que atuou na localidade de Barro manteve suas atividades como trio até 1917. O narrador Paulo Moron, em suas memórias manuscritas, detalha sobre o grupo de seu pai Martin Moron (figura 1): “Foi a primeira orquestra que animou bailes da elite Barrense daquele tempo.” (MORON, 1968, p. 6)

Figura 1. Martin Moron – Acervo do autor



Devido às poucas e precárias edificações do povoado no período, o único local com condições para realização de bailes era a estação ferroviária. Em 1916, o ponto de reunião dos moradores foi transferido para o hotel e casa de comércio Stumpf, que segundo Moron “tinha uma sala mais ampla para essas festividades” (MORON, 1968, p. 7). Com a chegada da Luce Rosa, em 1916, houve um crescimento populacional considerável, trazendo mais músicos ao povoado e uma nova formação da orquestra. Esse grupo era formado por Martin Moron no clarinete, Artur Krüger no violino, Antonio Fianco no pistão, Nicolau Linck na trompa, Gildo De Paris na flauta, Germano Schädler na trompa, João Simon no baixo de sopro (provavelmente

tuba), Augusto Schädler no contrabaixo de cordas. Esse grupo teve uma atuação regional, tocando nas festividades de instalação do município de Erechim em 1918 (MORON, 1968, p. 8).

Devido aos conflitos da Revolução de 1923 que agitaram a região, não houve festividades e bailes, mas em 1924 a banda reestruturou-se com uma formação ainda maior, intitulada de Banda do Jaral (figura 2), que era formada pelos músicos Artur Krüger, Affonso Krüger, Günter Krüger, Guido Deggerone, Paulo Moron, Max Moron, Alberto Burggraf, Augusto Rickovski e Eustacio Tagliari. Esse grupo na década seguinte atuaria sonorizando filmes mudos, tocando em festividades como bailes, casamentos, festas religiosas e carnavais (MORON, 1968, p. 10).

Figura 2. Banda do Jaral - Acervo Rudolfo Krüger. Da esquerda para a direita: Alfredo Degerone – Trompa; Paulo Carlos Moron – Flauta; Augusto Riekowski – Trompa; Affonso Krüger – Trompete; Arthur Krüger – Violino; Günter Krüger – Trombone; Max Moron – Tuba; Guido Degerone – Clarinete.



Segundo Wojciekowski (2012, p. 57), diversas formações musicais que atuavam na região de Erechim durante a primeira metade do século XX, utilizavam a nomenclatura “orquestra”, mesmo quando formado exclusivamente por instrumentos de sopro, em detrimento dos instrumentos de corda, tradicionalmente formadores de uma orquestra. Essa prática era comum na época, devido ao seu maior alcance sonoro destes instrumentos de sopro, necessário as suas funções, que incluíam (se não a principal), a animação de bailes para dançar, e animação de festas, muitas vezes ao ar livre.

Outro distrito de Erechim que desenvolvia atividades musicais foi Rio do Peixe (posteriormente Nova Polônia, e atualmente Carlos Gomes); segundo padre Alberto Stawiniski os imigrantes poloneses:

têm queda para a música. São excelentes violonistas. Cada comunidade tinha sua orquestra que se compunha de violinos, violão e pandeiro. Destinava-se esta pequena orquestra para abrilhantar festas de casamento. O folclore polonês é rico em músicas regionais canções e populares. (STRAWINISKI apud GOGULSKI, 1998, p. 91)

Segundo Teodoro Klos e José Petkowicz (apud GOGULSKI, 1998, p. 91) “nunca faltavam cantores, tocadores. Desta região saíram muitos conjuntos e músicos que tocavam por aqui. Em quase todos casamentos cantava-se e canta-se em polônes o *dobry pan*”.

Uma banda musical foi fundada em 1935, chamada de Banda Carlos Gomes, em homenagem ao compositor brasileiro de grande projeção. Esse grupo apresentava-se em festas de casamentos, enterros, aniversários de diversas comunidades como Áurea, Getúlio Vargas, São João da Urtiga, Erechim (GOGULSKI, 1998, p. 92). Em uma região formada basicamente por imigrantes poloneses, com um tradição musical própria, ao nominar sua banda com o nome de um compositor brasileiro renomado dentro de um olhar nacionalista, nos sugere intervenção da Campanha de Nacionalização, sobre esse assunto Tiago Pereira escreve:

No mesmo período, entretanto, partindo essencialmente de centros urbanos maiores e mais integrados, intensificam-se, uma vez que o impulso unificador existia desde os idos da independência, ações em prol de um ideal nacional, da ideia de identidade e unidade brasileira, manifestas em todas as esferas da sociedade – política, administrativa, cultural, artística –, que obviamente iam de encontro da segregação étnica, ao pluralismo pretendido por parte das “colônias estrangeiras isoladas”; pois como bem lembrou Giralda Seyferth (2005, p. 20), a “diversidade cultural não é reconhecida a não ser como contribuição diluída na cultura nacional”. E o Brasil naquele período atravessava um período de profundas transformações em seus cenários, era a modernidade em efervescência, buscando estabelecer as fronteiras da nação e desta sua chamada “cultura nacional” (PEREIRA, 2014, p. 89).

A banda ensaiava na sacristia da igreja, e seu primeiro regente foi Pedro Schanchez, de Erechim, posteriormente foi substituído por Félix Petkowicz e Adam Rosiak. Entre os músicos que a formavam é possível citar: Jacob Dobosz, Boleslau Miguel Amadigi, Stanislaw Klosinski, Karol Klosinski, Artêmio Slusarek e Teodoro Klos. Esse grupo atuou entre 1933 até 1944, e acabou por nominar o município em sua emancipação de Erechim (GOGULSKI, 1998, p. 93). Segundo Illa Font (1983,

p. 277), com o decreto estadual número 7.589, de 29 de novembro de 1938, foram alterados os nomes de alguns distritos, o de Nova Itália para Severiano de Almeida e de Nova Polônia pra Ribeirão Torto, e este distrito mudaria novamente para Carlos Gomes pelo decreto número 7.842 de 30 de junho de 1939. Paralelamente a estas atividades musicais em Barro, Floresta e Rio do Peixe, na sede da colônia também desenvolvia atividades culturais, com a fundação em 1921 do Cinema Central, pois nele:

processou-se, por mais de um decênio, o cultivo quase cotidiano da arte musical, levada ao vivo por uma família de artistas que compôs a notável orquestra de câmara regida pelo maestro Ricardo Kreische”. Esse grupo executava músicas para receber os expectadores e também faziam a trilha sonora ao vivo para os filmes mudos, com a “interpretação das mais bonitas partituras musicais da época, brasileiras e estrangeiras (ILLA FONT, 1983, p. 320).

A família Kreische chegou ao Brasil por volta de 1914, em Erechim (Atualmente Getúlio Vargas), posteriormente foram para Cruz Alta por dois anos, depois para Passo Fundo, seguindo para Ijuí e no início da década de 1920 chegaram em Boa Vista (atual Erechim).

Ricardo Kreische construíra o prédio do Cinema Central com “precisa adequação de ampla e confortável sala de projeções, caixa de teatro e acústica apurada, quando inexistiam quaisquer aparelhos eletrônicos de amplificação de sons”. Esse prédio também era utilizado para apresentações teatrais e solenidades e comemorações cívicas (ILLA FONT, 1983, p. 320).

Ainda segundo os relatos na obra de Garcez acrescenta-se:

O Ipiranga sempre foi uma sociedade em que a alegria imperava, porque todos nós, a mocidade que hoje são avós, faziam parte. Havia naquela época, por exemplo, o Baile Branco, o Baile Preto e Branco. Nós tivemos o arrojo de trazer aqui em uma Companhia de Ópera no então Cinema Central, que pertencia à família Kreische. A família Kreische foi quem introduziu a cultura da música em Erechim. Eles tinham uma Orquestra própria dirigida pelo velho Ricardo Kreische. Faziam parte os filhos, os sobrinhos, mais tarde os netos. Tínhamos o Teatro, chamado Leopoldo Frois (em homenagem ao grande dramaturgo). Nós levávamos as peças para todo este interior. (GARCEZ, 1997, p. 152)

Padre Benjamin Busato sob seu pseudônimo Chico Tasso em seu livro *Meu Erechim Cinquentão* traz seu depoimento sobre o Cinema Central e a atuação dos músicos durante as seções de filmes mudos:

O filme era mudo, preto e branco. Passava bastantes filmes de chorar. E trabalhavam celebridades como Rodolfo Valentino e atriz de fama, Essa impressionava tanto, que não raros meses depois aparecia batizado por exemplo com nome de Shirley Temple. Mudo como era durante a projeção tocava a nossa mais velha orquestra. Do Kreische. As vezes o piano dominava. Conforme a ação, lá vinham as valsas chorosas ou de Strauss, outras vezes Shotich, não faltando os tangos, maxixes, One Step, Two Step, então em voga, e considerados atrevidos. Osvaldinho Engel é desses bons tempos. Só Deus sabe quanto não tocou essa bôa alma naqueles saudosos cinemas. Era ele quem dava vida à cena muda. Sempre imperturbável e sempre presente. Mais tarde veio a vitrola, parece que o gramofone não funcionou aqui. Mas a vitrola sim. (TASSO, 1968, p. 26)

Segundo Lori Kreische Cora a família Kreische migrou da Alemanha em 1914:

Em 1914, meu avô, Dominik Kreische, com esposa e seis filhos homens, todos com esposas e filhos, vieram da Alemanha para o Brasil. Deixaram parentes amigos, propriedades e conforto para trás, trazendo uma bagagem com aproximadamente oitenta caixões que continham roupas, louças móveis, coberta de penas, os grandes clássicos e diversos instrumentos musicais. (CORA apud DAUDT, 1998, p. 22)

Nessa bagagem da família Kreische vieram instrumentos como um piano, um pequeno harmônio, uma viola, um contrabaixo, diversos violinos e flautas além de um flautim. Também trouxeram algo muito importante, diversos livros. “Álbuns de valsas, sonatas, métodos de ensino de diversos instrumentos; músicas de Beethoven, Händel, Bach, Chopin, Wagner, Mozart e de todos compositores conhecidos e que são importantes” (CORA apud DAUDT, 1998, p. 23).

A viagem da Alemanha para o Brasil durou 33 dias, enfrentando uma tempestade em alto-mar. Chegando a Erechim (atual Getúlio Vargas) Dominik Kreische comprou oito colônias onde instalou-se. Ricardo (Richard) mudou-se para Passo Fundo entre 1914 e 1915, onde fixou residência na rua Moron, e abriu um café (CORA apud DAUDT, 1998, p. 23).

Segundo Illa Font (1983, p. 321) o maestro era um “virtuose” em vários instrumentos musicais, mas tocava violoncelo na orquestra familiar. Suas filhas Elsa e Berta (viria a ser mãe de Osvaldo Engel) eram “exímias” pianistas, sendo esta última também flautista. Seus filhos Ricardo (Filho) e Ernesto (sobrinho) eram violinistas “do mais alto nível”. Fazia parte desse grupo o irmão do maestro Kreische, o contrabaixista e percussionista Ernesto (Ernest) Kreiche, além de seus filhos Albino (Albin) e Guilhermina (Wilhelmine), que revezavam entre violinos e flautas.

A respeito de Ricardo (Richard) Kreische, sua sobrinha Lori Kreische Cora depõe:

Esse meu tio era formado em música pelo Conservatório de Praga. Ele tinha conhecimento de todos os instrumentos de corda, tecla e sopró; tocava muito bem piano, violoncelo e violino. Com a família, ele formou um conjunto musical que tocava no dito café. Assim, esse era muito frequentado pelas pessoas para ouvirem a orquestra tocar, a qual era formada só por membros da família Kreische (CORA apud DAUDT, 1998, p. 23).

Esse grupo musical teria uma projeção para além da então cidade de Boa Vista:

Esse admirável conjunto, que grangeou notoriedade nos círculos artísticos do Estado e do País, atraía ao Cinema não somente a sociedade local, mas inumeráveis pessoas de outras cidades, que aqui vinham especialmente para ouvi-la e deliciar-se em inolvidáveis horas de arte musical (ILLA FONT, 1983, p. 321).

Com o surgimento de novas tecnologias como cinema falado, a relação do cinema e da música modificou-se gradativamente, dessa forma a atuação da orquestra família tomaria outros rumos como a docência, que de certa forma afetaria a fundação da Orquestra de Concertos de Erechim em 1950:

A evolução da cinematografia para a sonorização, a partir dos anos 30, e o desenvolvimento da radiodifusão, cavariam o desaparecimento das orquestras ao vivo nos cinemas. Mas o conjunto do maestro Kreische representou para a sociedade erechinense a formação de um viveiro de vocações musicais, cujo magistério se perpetuou através principalmente das irmãs Kreische, Dona Elsa Sperb e Dona Berta Engel, de Ernesto Kreische Sobrinho e seus primos Albino e Guilhermina, autênticos artistas musicais por vocação e amor à cultura (ILLA FONT, 1983, p. 321).

Além da música, as atividades de Ricardo Kreische também incluíam a ginástica, área qual era formado pela Universidade de Praga assim como a música. Ricardo Kreische fundou uma escola de ginástica para mulheres, chamada Clube Ritmico-Ginástico (FRAINER, 1936).

A influência musical de Ricardo Kreische e sua família seriam de fundamental importância para a criação de uma escola de música municipal e a Orquestra de Concertos de Erechim:

Foi em grande parte graças ao idealismo e à vocação musical de Ricardo Kreische que a cidade conta hoje com uma escola de Belas Artes que leva o nome do grande maestro e exímio pianista Osvaldo Engel, seu neto, e que é mantida pela Prefeitura de Erechim. E foi da orquestra da família Kreische que nasceu, há 30 anos, a atual orquestra sinfônica de Erechim, que a 13/9/1980, por ocasião do 1 Festival de Folclore, em

comemoração de seus 30 anos de fundação, fez apresentação admirável que deixou emocionados a todos que assistiram o espetáculo (DUCATTI NETO, 1981, p. 157).

De qualquer forma, vários descendentes da família Kreische atuaram como musicistas na Orquestra de Concertos de Erechim, como o filho de Ricardo Kreische, Ernesto, e seu neto Sérgio, além do seu outro neto já citado Osvaldo Engel, o flautista Albino Kreische e posteriormente César Kreische (DUCATTI NETO, 1981, p. 157; ZAMBONATTO, 2000, p. 107).

Outro músico sobre o qual foram encontradas informações relacionadas ao período anterior à formação da Orquestra de Concertos de Erechim, mas que atuou junto a esta foi Frederico Guilherme Stein, nascido em 31 de agosto de 1929, em Linha Rio Quinto, Viadutos, filho de Gustavo e Carolina Stein. Wili como era nominado por aqueles que o conheciam que foi também escultor em madeira e fotógrafo amador, construindo móveis e instrumentos musicais (GARCEZ, 2014, p. 46). Como músico, Stein cantava e integrava o Coral de Pistões e Trombones de sua igreja Sinodal Evangélica de Erechim, este coro instrumental era dirigido pelo reverendo Conrad Heuman, e apresentou-se em diversas cidades do interior do Rio Grande do Sul, como Panambi, Ibirubá e Não me Toque. (KRÜGER, 2016) Com a fundação da Orquestra de Concertos de Erechim, além de atuar como músico, Stein também auxiliava nas montagens dos espetáculos (GARCEZ, 2014, p. 47).

Frederico Schubert um catalizador cultural

Será abordado à biografia de Frederico Schubert, dando ênfase a sua formação musical, o processo de sua vinda de Viena (Áustria) para Erechim e sua atuação da fundação da Orquestra de Concertos de Erechim, Sociedade Banda de Música de Erechim e outros grupos.

Formação europeia e migração

Frederico (Frederic, nome de batismo, ou Fritz como era chamado pelos amigos) nasceu em 16 fevereiro de 1901, em Viena e faleceu em 8 de agosto de 1978, na cidade de Rezende, no estado do Rio de Janeiro (figura 3).

Figura 3. Frederico Schubert – Acervo Rudolfo Krüger



Em Viena, Schubert cursou a Academia de Música, e até o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, trabalhou com fotografia (como fotógrafo, chegou a fotografar celebridades como Greta Garbo, Betty Davis e Leni Riefenstahl) e tocando violino em diversas orquestras, inclusive na Orquestra Sinfônica de Viena (Wiener Symphoniker), sob a regência de Arturo Toscanini.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, Schubert foi convocado e combateu em diversos países da Europa como Polônia, Rússia e Bélgica. Em 1944, foi levado pela Gestapo por sua mãe ser judia, sendo mandado em seguida para um campo de concentração nazista. Com o final da guerra em 1945, foi libertado pelos americanos, seguindo de bicicleta para Munique, onde teve sua bicicleta roubada, seguindo a pé até Saint Anton, onde estava sua família, que devido ao seu estado maltrapilho, não lhe reconheceu de início. Da Áustria foi para a Suíça, onde trabalhou como fotógrafo.

Devido o caos social e econômico que se encontrava a Europa nós pós-guerra, o ramo da fotografia assim como o da música estava bastante reduzido, Schubert decidiu vir com sua esposa Anny Prasmarer e suas filhas Traudel e Heleni para o Brasil, onde já se encontravam seu irmão e sua cunhada. Schubert chegou ao Brasil em 21 de junho de 1949, buscando trabalho inicialmente em Santa Catarina, em cidades como Ibicaré e Treze Tílias. Chegou à Erechim em outubro de 1949, onde aos 10 dias do mês de junho de 1950, funda a Orquestra de Concertos de Erechim, e no ano seguinte a Sociedade Banda de Música de Erechim.

A Orquestra de Concertos de Erechim

A Orquestra de Concertos de Erechim teve sua fundação aos dez dias do mês de junho de 1950, quando foi escolhida sua diretoria além de Frederico Schubert (por unanimidade) como regente permanente.

Aos dez dias do mês de junho de mil novecentos e cinquenta, nesta cidade de Erechim, às vinte horas, os abaixo assinados concordaram na organização de uma sociedade musical com a finalidade de cultivar a boa música e de promover concertos. Por unanimidade ficou resolvido que a sociedade ora fundada tomaria o nome de “Orquestra de Concertos de Erechim”, da qual poderiam fazer parte todos os músicos amadores desta cidade, sem distinção de sexo, raça ou nacionalidade e crença. Assim sendo, dentro da Orquestra de Concertos de Erechim não admitir-se-á questões religiosas, de raça ou políticas. Para administrar a sociedade foi eleita pelos presentes, socios fundadores, a seguinte diretoria: Presidente: Darvil Faraon; Vice-presidente: Max Heldveiss; Primeiro Secretário: Osvaldo Engel; Segundo Secretário: Pedro Mandelli; Primeiro Tesoureiro: Ireno Sponchiado; Segundo Tesoureiro: Artur Sperger; Conselho Deliberativo: srs. Carlos Irineu Pieta; Venturino Faccin, Franscisco Koeller, João Skrabe, e Cristiano Haffner. Para regente permanente da orquestra foi escolhido por unanimidade o professor Fritz Schubert a cujo cargo ficará a organização técnica e os ensaios. Ficou marcada a data de trinta do corrente para realizar uma reunião da Diretoria para tratar de outros assuntos referentes à sociedade. (LIVRO de atas, ata n. 1).

A Orquestra de Concertos de Erechim tem como primeira finalidade a morigeração de “seus associados e de todos que tenham interesse em música” e “elevar o nível cultural do povo”, buscando transformar os indivíduos, suas atitudes e costumes, assim como suas práticas sociais, econômicas e das manifestações culturais e artísticas, baseado no ideário burguês e positivista, como podemos observar no primeiro artigo do estatuto da associação:

[...] organização e manutenção de uma orquestra de concertos, a difusão e educação artística de seus associados e todos que tenham interesse em música, procurar elevar o nível cultural e artístico do povo, proporcionando lhes concertos sinfônicos e festivais de arte e, finalmente, manter o intercâmbio com instituições nacionais e estrangeiras (LIVRO de atas, ata n. 5, p. 4).

Após sua fundação a Orquestra de Concerto de Erechim realizou seu primeiro concerto no Cine-Teatro Apollo, localizado na cidade de Erechim, no dia 6 de setembro de 1950 (figura 4), sendo esta a única apresentação do ano, segundo documentação levantada:

Aos dez dias do mês de setembro de mil novecentos e cinquenta júbilo a efetivação do primeiro concerto levado a efeito no Cine-Teatro Apollo, desta cidade, no dia seis de do corrente. Esta diretoria deixa aqui consignado um voto de louvor ao Prof. Fritz Schubert pela dedicação demonstrada no desempenho de suas funções e pela bela apresentação da Orquestra em sua estreia. (LIVRO de atas, ata n. 4).

Figura 4. Primeira apresentação da OCE em 1950 – Acervo Rudolfo Krüger



Durante os 18 anos que o maestro Frederico Schubert ficou frente à OCE, o grupo realizou diversos concertos, bailes, festivais e apresentações em geral. Apesar de algumas divergências entre as diferentes fontes pesquisadas, a orquestra realizou pelo menos 50 apresentações, uma em 1950, cinco em 1951, quatro em 1952, duas por ano nos anos de 1953, 1954 e 1956; três por ano nos anos de 1956, 1957 e 1958; duas em 1959, cerca de três por ano nos anos de 1960 e 1961, apenas uma em 1962, duas em 1963, três por ano nos anos de 1963, 1964, 1965 e 1966; cinco no ano de 1967 e apenas uma no ano de 1968.

A partir de 1955 foi encontradas referências à Orquestra Infantil, uma braço da OCE que reunia crianças e jovem para estudar música, onde o maestro Frederico Schubert era o professor (Ata 25, p. 20, verso), preparando-os para posteriormente integrar a orquestra de adultos; os entrevistados César Kreische (2017) e Rudolfo Krüger (2016) iniciaram suas atividades na orquestra dessa forma. Na figura 5 a seguir, encontram se Rudolfo Krüger na segunda estante do primeiro violino, ao lado de seu irmão Nelson Krüger, e em pé sobre um banco César Kreische tocando contrabaixo.

Figura 5. Apresentação da Orquestra Infantil no Clube Atlântico em 14/08/1959 – Acervo Rudolfo Krüger



O financiamento da associação era realizado através de subvenções municipal, estadual e inclusive federal, com o apoio de políticos relacionados com Erechim, além do patrocínio de empresários e comerciantes da região, e mensalidade paga pelos seus associados.

O dinheiro arrecadado foi investido em um piano Essensfelder, o pagamento do maestro Frederico Schubert assim como seus regentes auxiliares, além de diversas despesas com a manutenção da associação e realização dos concertos.

Em 1968, apesar do Relatório da OCE (2005) informar que não houve nenhuma atividade, a OCE realizou no dia 6 de julho um concerto em comemoração ao cinquentenário do município de Erechim, no Salão de Atos do Colégio São José. Este concerto foi gravado em mono com um gravador rolo por Aldo Castro. No programa do concerto, no qual constam os nomes das músicas com seus respectivos compositores, aparece uma inscrição a lápis sobre este, onde escreve sua previsão sobre o encerramento das atividades da OCE: “último ou 1 dos últimos concertos da OCE antes de sua dissolução, graças a falta de apoio dos que deviam obrigação de mantê-la (Prefeitura, “classes conservadoras”, clubes de serviços, et”)” (LISTAS..., 1968.).

Segundo informações no site do Arquivo Histórico Municipal de Erechim (Arquivo Histórico Juarez Miguel Illa Font, 2011), em 1968 o maestro Frederico Schubert estava “aborrecido e desgostoso com os problemas que ocorriam na orquestra”, porém não cita quais seriam estes problemas, mas cita o depoimento da professora Lory Irma Schneider do Amaral Santos, “Schubert sofreu várias injustiças. Ele saiu triste de Erechim. Levou seu violino e nunca mais quis tocar e nem regressou à cidade. Nas cartas que escrevia demonstrava toda a sua mágoa”.

No ano seguinte à saída do maestro Frederico Schubert a OCE não realizou nenhuma atividade, tentando se reconstruir a partir de 10 de junho de 1970, com eleição de uma nova diretoria, na qual foi eleito Danton Hartmann como presidente e Ernesto Kreische como vice-presidente, porém somente em 2 de abril de 1971 a OCE teria um novo regente, o pastor Conrad Neumann (RELATÓRIO..., 2005).

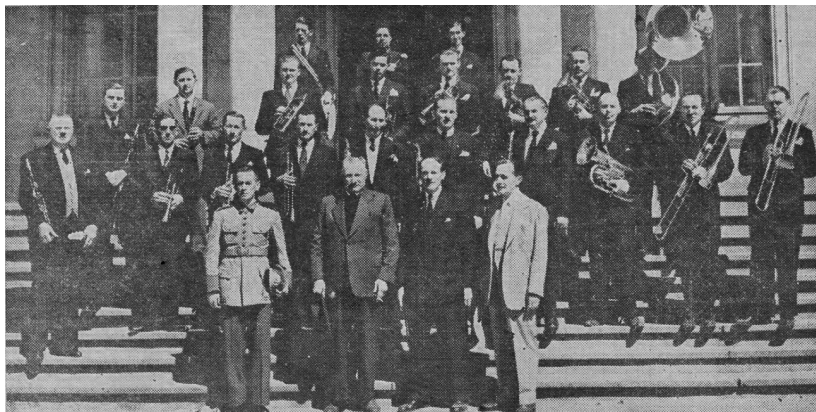
Fundação da Sociedade Banda de Música de Erechim

A Sociedade Banda de Música de Erechim teve sua estreia em 7 de setembro de 1951 na administração do prefeito Angelo Emílio Grando, tendo como primeiro regente Frederico Schubert. Sobre essa apresentação a matéria da Revista de Erechim nº 4 escreve:

[...] a Banda de Música de Erechim tornou-se uma feliz realidade para o povo dessa terra. Na praça Júlio de Castilhos, com a presença de várias organizações escolares, após a Missa Campal ali realizada, foi a banda oficialmente entregue ao povo pelo Sr. Angelo Emílio Grando, M. D. Prefeito Municipal, cuja administração tem emprestado toda a colaboração à formação deste conjunto de arte. Seu representante foi o urbanista Francisco Riopardense de Macedo que pronunciou um curto discurso dizendo da satisfação que os animava e que, na certa animaria todos os presentes, de sentir uma realidade aquela aspiração popular, há tanto tempo alimentada por um grupo de ardentes cultores da arte musical. Foi sugerido ao mesmo tempo que naquele local se fizesse, no futuro, um amplo Auditório ao ar livre, para facilitar o funcionamento da Banda, embelezando, ao mesmo tempo, aquele trecho urbano. Após esse ato inicial, a Banda e a maioria dos presentes deslocaram-se até a Praça da Bandeira e tocaram mais algumas peças na sacada da Prefeitura Municipal tendo, nessa ocasião, usado a palavra o Tenente Venâncio Conte, num belo improviso, congratulando-se com o povo pela passagem da data que se assinalava e pela realização que se estava verificando no domínio da cultura popular.

Nesta primeira apresentação (figura 6) foi sugerido pelo padre Gregório Comasseto que fosse “dado o nome de Banda de Música Frederico Schubert, em homenagem ao maestro que conseguira reunir os valiosos elementos esparsos que aqui encontrou para a consecução de uma obra de cultura” (Revista de Erechim, 1951).

Figura 6. Primeira apresentação da Sociedade Banda de Música em 1951 – Revista de Erechim 1951



A Sociedade Banda de Música de Erechim foi criada para um público, local e repertório bastante distinto da OCE, pois o seu repertório era mais “popular”, composto basicamente por Marcha e dobrados (KRÜGER, 2016), suas apresentações eram geralmente em locais abertos como e em desfiles, não restrito a clubes como a orquestra, e Frederico Schubert destacadamente a frente de seu grupo, inclusive simbolicamente como na figura 7. Porém o projeto de valores dessa sociedade estava presente, com seu civismo e a valorização da cultura, mesmo que popular.

Figura 7. Banda Municipal – Guia Geral do Município de Erechim 1958



Nas diversas fontes pesquisadas não foi encontrada a data em que Frederico Schubert permaneceu como regente, porém segundo a citação sugere que ele ficou muito pouco tempo na função:

Para a formação da banda, o maestro Schubert reuniu os músicos da cidade e da região e entre eles estava Paulo Carlos Moron, professor, compositor, arranjador e instrumentista. Em função do seu envolvimento com a Orquestra de Concertos de Erechim, Frederic Schubert foi sucedido por Paulo Moron, que já dirigia também a Banda Municipal Carlos Gomes, de Getúlio Vargas. A Banda, em seu início, reuniu 31 componentes e recebia da Prefeitura subvenção para manter o maestro e conservar seus instrumentos. Na gestão do prefeito José Mandelli Filho foi transformada em Sociedade Banda de Música de Erechim, entidade privada, evitando desta forma onerar a Prefeitura com vínculo empregatício. Por 32 anos, Paulo Moron foi maestro da Banda Municipal. Com seu falecimento em 1982 assumiu a regência Paulo Kameneff que permaneceu por três anos no cargo. Seu substituto foi Carino Corso. Em 1989, Elírio Ernestino Toldo assume o comando da Banda Municipal.” (ARQUIVO Histórico Juarez Miguel Illa Font, 2002)

As diferentes fontes encontradas se contradizem de alguma forma, pois com o falecimento de Paulo Moron em 1982, e o fato dele ter ficado “por 32 anos” como maestro da Sociedade Banda de Música de Erechim, presume-se que ele teria assumido a regência logo no início, porém a figura 7 mostra Frederico Schubert frente à banda em 1958. Uma possibilidade seria que a foto foi tirada ainda em 1951, e reutilizada posteriormente, o que sugere um certo status de Schubert, pois se deixa de utilizar a imagem de Paulo Moron, para utilizar a sua imagem. Outra possibilidade seria apenas por não terem outra foto.

Figura 8. Orquestra de Concertos de Erechim – Revista de Erechim, 1951.



Outros grupos musicais

Foi encontrada uma referência a um coro dirigido pelo maestro Frederico Schubert, no Jornal Voz da Serra, 18 de dezembro de 1951, em nota intitulada O Natal do Clube Caixeiral, e cita a estreia do Coro do Clube Caixeiral:

Nota que merece especial destaque, é a primeira apresentação do Côro do Clube Caixeiral, dirigido pelo prof. Frederico Schubert. O Côro executou inicialmente a canção de Gruber “Noite Feliz”, em língua alemã. A seguir interpretou o canto sacro “Santo, Santo”. Outra parte do programa que encheu de beleza e encantamento a festa do Clube Caixeiral, foi o bailado “Danúbio Azul”, apresentado pela menina Rosinda Cardoso, acompanhada ao violino pelo maestro Schubert. O Côro interpretou ainda outras canções, dando fim àquela hora de alegria em comemoração ao Natal de Cristo. (ARQUIVO Histórico Juarez Miguel Illa Font, 2002)

Apesar da citação do jornal ser favorável, o coro não teve um vida mais longa como a Sociedade Banda de Música de Erechim e a OCE, tanto que não foi encontrada mais nenhuma referência, inclusive com nenhum dos entrevistados saberem da

existência do coro. Dessa forma, este projeto do maestro Frederico Schubert não obteve o sucesso esperado.

Aspectos sociais

Frederico Schubert, o maestro que estava à frente da orquestra durante o período estudado, detinha o poder de decisão pela escolha estética do repertório, mantendo uma tradição tonal europeia no repertório apresentado, bem como na direção geral do grupo, e aos olhos da sociedade erexinense era o professor responsável por conduzir para um progresso musical, inclusive sendo convidado a dirigir o grupo e seu nome sendo aprovado por unanimidade pelos associados conforme consta no livro de Atas. A trajetória de Frederico Schubert e da OCE no curso de sua história está relacionada às demandas de uma parcela da sociedade erexinense do período pesquisado, que por sua vez ligam-se à sua própria estrutura. Sobre essas relações do indivíduo (neste caso W. A. Mozart) e a demanda social Norbert Elias escreveu:

É preciso dar capaz de traças um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – neste caso, um artista do século XVIII – formava em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, p. 19)

A partir deste modelo teórico elaborado por Norbert Elias, podemos compreender as ações de Schubert junto à OCE e à Sociedade Banda de Música de Erechim, em que busca os ideais de beleza junto à parcela da sociedade que frequentava as apresentações de ambos os grupos, e a resposta positiva desta demanda social reforça a confiança nas escolhas e decisões do regente.

A imprensa

Erechim ao longo de sua história teve diversos jornais e periódicos em geral, bem como vários jornalistas que atuaram nesse meio, que escreveram parte dessa história:

Erechim orgulha-se de haver tido um glorioso período de jornalismo e literatura, com intelectuais do mais elevado gabarito, nome de vultos que se destacaram na imprensa e na literatura do nosso Estado. Escritores, poetas e historiadores de grande valor, como João Frainer, Luiz A. F. Souto Neto, Antão Abade Chagas, Romeu Paiva, Wilson Weber, Pe. Benjamin Busato e muitos outros, militaram na imprensa erexinense apresentando trabalhos de grandes valor, dignos de figurar na imprensa das grandes metrópoles brasileiras (DUCATTI NETO, 1981, p. 251)

Os eventos em que a OCE participava tiveram uma divulgação por meio dos jornais e revistas erexinenses, o que sugere uma certa relevância da orquestra por estes meios de comunicação. Foram encontrados 25 artigos no jornal *Voz da Serra*, inclusive com duas capas do jornal, no período em que Schubert esteve na regência, e diversos outros jornais em épocas distintas, mas com referência a esse período. Em 1968 a OCE teve menção no jornal *Correio do Povo*, de circulação estadual, relativo a sua apresentação em 21 de setembro de 1967, quando tocou na inauguração do Palácio Farroupilha, no Teatro São Pedro em Porto Alegre a convite da Assembleia Legislativa do estado do Rio Grande do Sul.

Com o desenvolvimento econômico de Erechim a partir da década de 1950, mesmo que essa economia seja baseada na produção rural, a cidade seguiu modelos das grandes capitais da Europa e do Brasil. Com o excedente da produção rural, em especial a cultura do trigo, que Erechim seria reconhecida como “Capital Nacional do Trigo” realizando uma festa nacional no ano de 1953, a cidade passou por processos de modernização e incorporação de modelos de vida e consumo das grandes capitais. Dessa forma, a sociedade necessita de novas demandas como eventos sociais, produtos, bens de consumo além da necessidade de informação (NUNES; ANDRADE, 2015, p. 1).

Segundo Cristine Machado Módolo (apud NUNES; ANDRADE, 2015, p. 2), ocorreu no início do século XX uma série de transformações científicas e tecnológicas que se refletiam na vida cotidiana e na remodelação das cidades. “As revistas acompanham essa euforia – centenas de títulos são lançados – e, com as inovações na indústria gráfica, apresentam um nível de requinte visual antes inimaginável” (SCALZO, 2004, p. 29). A publicidade da Revista de Erechim continha publicações de propagandas que anunciavam bens de consumo considerados necessários para a chamada vida moderna, que de certa forma, corroboram para a ratificação da imagem de cidade em pleno desenvolvimento amparando o discurso pela busca de uma pretensa modernidade, mesmo que advinda do crescimento resultante dos excedentes da produção agrícola (NUNES; ANDRADE, 2015, p. 6).

Os concertos da OCE encontram espaço no discurso desta revista, onde a orquestra é retratada com glamour, seja nas imagens fotográficas ou no discurso do texto, como na figura 8, onde é apresentada a OCE em traje de gala e o uso de termos como “magistrais” e “famosa” fazem parte desse discurso: “Um flagrante de uma das magistrais apresentações da já famosa Orquestra de Concertos de Erechim”.

Os leitores da Revista de Erechim faziam parte da plateia dos concertos da OCE, e o bom comportamento diante das apresentações fazia parte de uma população civilizada, e nas páginas da revista encontrava-se a colunas “A Música”, ou “Piano, Arte e Variações”, “A música pode ser uma fonte de inspiração em arquitetura”, que traziam ao leitor informações sobre obras, compositores e história da música de concerto ocidental.

Apesar do curto período de tempo em que a Revista de Erechim esteve em circulação, foram encontrados oito menções a OCE e/ou ao seu maestro Frederico Schubert, todas elas com fotos.

A corrente positivista comtiana presente na formação de Erechim trouxe um preceito moral que se unia ao cívico como um dos fatores que contribuiu para a valorização da “musica como arte elevada” e da “musica autenticamente nacional”, levando à recriminação da “musica de entretenimento”, talvez uma música mais “popularesca” (ANDRADE, 2013, p. 14).

Comte elaborou o positivismo como um sistema científico que definia as ciências experimentais como modelo do conhecimento humano, posteriormente, ele instituiu uma religião, a qual chamou de Religião da Humanidade, que tinha como principal característica ser “científica”. Essa religião foi fundamentada no conhecimento científico, no qual a moral e o civismo eram relevantes para o cumprimento do primordial objetivo que almejavam: a união e paz de toda a Humanidade (ANDRADE, 2013, p. 17-18).

Dessa forma a Revista de Erechim possibilitou o registro de um recorte dentro da história da cidade de Erechim vivia, e se expressava no período em que a revista esteve em circulação. Apesar de se tratar de uma mídia vinculada aos grupos de maior renda na cidade, o discurso da revista esta ligado ao ufanismo perante a cidade e à pátria, e a corrente pregação de modernidade. A Revista de Erechim além de informar e entreter, também foi grande expositora de uma forma de vida considerada ideal (NUNES; ANDRADE, 2015, p. 8).

Outras publicações encontradas como o Guia Geral do Município de Erechim 1958, organizado e elaborado pela Gráfica São Judas Tadeu Ltda, ou o Álbum Oficial do Cinquentenário de Erechim (1918-1968) também trazem informações sobre a OCE e de forma destacada a seu maestro Frederico Schubert, como na figura 9, onde o aparece o nome do maestro e este se encontra em frente ao grupo.

Figura 9. Orquestra de Concertos de Erechim – Guia Geral do Município de Erechim 1958.



O papel da mulher

Diversas outras regiões do Brasil tiveram sua história “permeada pela cultura hierarquizada, desigual e machista, mesmo parecendo algo normal”, a região de Erechim não foge a regra, “a hierarquia entre gêneros é estabelecida como algo normal, e estão solidificadas na estrutura social” (PEDRINI; MARTINS, 2004, p. 94). Essa dominação era velada, pois as mulheres não eram proibidas de participarem da OCE, porém apenas ajudando nas tarefas ou tocando, mas sem cargos na direção ou possibilidade de atuar de forma que não seja como coadjuvante, e dificilmente em uma posição de maior destaque como solista ou regente.

Para um estudo das preocupações femininas sobre a prática histórica, a respeito das mulheres artistas e sobre os obstáculos que encontraram ao longo de suas carreiras, observando como era difícil para elas serem levadas a sério por seus colegas homens, ou mesmo encontrar algum tempo para estudar, quer casassem ou entrassem para um convento (BURKE, 2005, p. 66).

Para Bourdieu os papéis masculino e feminino são muito diferentes nas diferentes sociedades:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção; a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visam legitimá-la. A ordem social funciona como uma máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça; é a divisão social do trabalho, divisão bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seus local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2002, p. 16)

Apesar dos principais atores citados até serem do sexo masculino, havia constante presença das mulheres participando da Orquestra de Concerto de Erechim, apesar de menor número, como é possível observar na figura 10 em 1956, onde diversas musicistas aparecem tocando seus instrumentos.

Figura 10. Musicistas em 1956 – Acervo Rudolfo Krüger



Mas apesar das posições de maior destaque como a diretoria, solistas e regência serem dominadas por homens, em 1959 a pianista Rosemari Niedenberger (figura 11) fazia sua estreia nos palcos erexinenses junto a OCE. Ela teria um papel de destaque no grupo como solista e chegando a dirigir o grupo como maestrina no período posterior ao analisado, entre os anos de 1985 até 1987.

Figura 11. Primeira apresentação da pianista Rosemari Niedenberger em 1959 – Acervo Rudolfo Krüger



Segundo Pedrini e Martins (2004, p. 88), o conceito de gênero vai além das diferenças perceptíveis entre os sexos, pois também podemos considerar o gênero como uma forma básica de representação de poder, ou melhor, “como construções e representações sociais, constituído diferentemente em épocas, lugares, culturas, religiões, condições econômicas e políticas”.

Para Bourdieu (2002, p. 20) “a diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente constituída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho”.

A visão androcêntrica é continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina, ou seja, pelo fato que suas disposições resultam do preconceito desfavorável contra o feminino, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito (BOURDIEU, 2002, p. 43).

Ainda Bourdieu escreve sobre a dominação masculina:

A dominação masculina encontra reunida todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se firma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitus moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõe-se a cada agente como transcendententes. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poderem que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação destas relações de poder e que se expressam nas oposições flutuantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre (BOURDIEU, 2002, p. 44).

A OCE no período pesquisado representa esta estrutura social de dominação masculina, pois nenhuma mulher fez parte da diretoria, assim como nenhuma mulher foi regente não somente da orquestra, mas de nenhum coro participante conjuntamente nos concertos, isso mudaria apenas na década de 1980, quando algumas mulheres como Dilma Manoelita Faccin (2º Secretário em 1982), Neiva Groch e Rosemari Niederberger (Conselho Deliberativo em 1982), Roseli Hachmann (Vice-presidente em 1985), Mara Pilotto (1º Secretário em 1985) passam a integrar a diretoria da OCE, assim como para o papel de solista a grande maioria foram homens, porém

algumas das poucas exceções no período pesquisado foram às pianistas Rosemari Niederberger e Maria Elisa Sperb, além da cantora Lia Weber, em apenas um concerto. No que se refere a maestrinas de coros que participaram conjuntamente com a OCE, onde a imensa maioria masculina imperava, outra exceção no período pesquisado aparece no último concerto, onde a professora “Edith” era regente do Coro Juvenil da Escola Normal José Bonifácio e a Irmã Clarisse era regente do Coral São José. Porém a regência do concerto ficou a cargo do maestro Frederico Schubert, cabendo a ambas as musicistas apenas o papel de coadjuvantes.

O repertório

Os repertórios verificados ao longo dos 18 anos em que Frederico Schubert esteve frente à OCE, em sua grande maioria e formado essencialmente pela música erudita dita “tradicional”, como trechos de óperas, música ligeira, músicas militares e composições dos séculos XVIII e XIX, sendo basicamente um repertório tonal. O que se verificou também foram as escassas, porém significativas composições novas de autores erixinenses apresentadas pela OCE, como Valsa Serenata, e Crepúsculo de Darvil Faraon, além de diversos hinos como Hino do Cinquentenário de Oswaldo Engel e Terezinha Becker Dilélio, Hino da Frinape, do Irmão Ivo, além do Hino de Erechim, com letra de Terezinha Becker Dilélio e música de Frederico Schubert. Destes compositores locais conhecidos, todos exerciam uma posição social de destaque, e de alguma forma colaboravam com a OCE, seja pecuniariamente e/ou com participações artísticas.

A presença constante de diversos hinos, principalmente o Hino Nacional, nas apresentações da OCE demonstram um caráter nacionalista, porém o conceito nacionalista empregado aqui está no sentido de patriotismo, ou seja, uma ideologia na qual o indivíduo deve lealdade e devoção ao Estado Nacional, e não necessariamente relacionado ao termo aplicado ao movimento musical dos séculos XIX e XX, que defendia a incorporação de elementos nacionais característicos à música. Nesse sentido, os elementos musicais presentes estão no âmbito do universalismo, relacionado, também, nesse caso, com o ideal positivista (WOJCIEKOWSKI, 2012, p. 112).

Da mesma forma, composições como Aquarela Brasileira de Ary Barroso carregam este estigma nacionalista, influência não somente positivista, mas também fruto da formação histórica do ideal nacional através da Campanha de Nacionalização. Assim como as elites econômicas e políticas, neste caso uma elite musical se “articulava em processos de resistência, acomodações e negociações com os governos a fim de legitimarem suas posições de influências” (PEREIRA, 2014, p. 48).

Segundo Frotscher (apud PEREIRA, 2014, p. 49), “o Estado apropriava-se dos espaços de representação simbólica das elites, significando-os, dando-lhes um novo uso, de acordo com seus interesses”, e a música na Campanha de Nacionalização teve

um papel de “importante ferramenta para a interiorização de valores disciplinares e de convivência social”, segundo Marcelo Téó (apud PEREIRA, 2014, p. 52). A obra Aquarela Brasileira tanto em sua letra (exaltando os valores brasileiros) como no seu ritmo (samba, ritmo escolhido como representativo de brasilidade), trazem a tona essa articulação citada por Frotscher.

Dentre os compositores de óperas mais executados pela OCE podemos citar os italianos: Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Pietro Mascagni (1863-1945), Giacomo Puccini (1858-1924), Giuseppe Verdi (1813-1901), Gaetano Donizetti (1797-1848), dos quais foram apresentadas diversas árias e aberturas ao longo do período que Schubert foi regente. O fato das árias terem melodias agradáveis, com virtuosismo vocal, mesmo que deixando os aspectos orquestrais e harmônicos em segundo plano, colocou este gênero como preferidos do grande público, chegando a tornar-se cânones. Aliado a tudo isso, por expressarem ideais de liberdade e patriotismo, justificam a escolha do maestro na sua inclusão no repertório da OCE.

Além deles é possível o citar compositor tcheco de musica militar Julius Ernest Wilhelm Fucik (1872-1916), o compositor alemão de ópera cômica Albert Lortzing (1801-1851), o compositor pomerano Karl Albert Hermann Teike (1864-1922), o austríaco Rudolf Siczynski (1879-1952), os compositores tchecos Ralph Benatzki (1884-1957) e Zdenek Fibich (1850-1900), o compositor polonês Rudolf Herzer (1878-1914), o compositor francês de operetas Jacques Offenbach (1819-1880), Alphons Czibulka (1842-1894), o compositor de operetas húngaro Emmerrich Kálmán (1882-1953), o compositor alemão de óperas Friedrich von Flotow (1812-1883), o compositor irlandês de óperas Michael William Balfe (1808-1870), o croata Franz Von Suppé (1819-1895), o compositor de operetas austríaco Carl Adam Johann Nepomuk Zeller (1842-1898), o compositor romântico alemão de óperas Giacomo Meyerbeer (1791-1864), o russo Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), Johannes Brahms (1933-1897), W. A. Mozart (1756-1791).

Porém os compositores mais recorrentes (numericamente) em obras apresentadas pela OCE no período de 1950 até 1968 foram os compositores austríacos de musica ligeira para dança e operetas Johann Strauss II (1825-1899) principalmente Franz Lehár (1870-1948), neste caso, Frederico Schubert parece expressar a sua própria influência, ao escolher compositores de sua cidade natal.

Considerações finais

Durante as três primeiras décadas do século XX se deu a ocupação e fixação no território na região do Alto Uruguai, ao norte do Rio Grande do Sul. Com a criação da Diretoria de Terras e Colonização em 1895, teve inicio a colonização oficial, porem efetivou-se somente em outubro de 1908, com a criação da Colônia de Erechim. Importante

destacar que a região já era habitada por povos indígenas, negros e mestiços. Seguindo um plano de urbanização Torres Gonçalves, a sua organização política, econômica, e estratificação social, recebem influência da doutrina positivista de Auguste Comte.

Erechim teve um grande desenvolvimento econômico a partir da década de 1950, principalmente com a intensa produção rural, como o trigo, cultura essa que Erechim recebeu o título de “Capital Nacional do Trigo”, realizando festividades em 1953. O excedente econômico propiciou a classe dominante novas possibilidades, com isso a busca por uma pretensa modernização e imitação dos gostos e dos modelos de vida das capitais.

Paralelamente a essa transformação econômica, arquitetônica, social, a OCE foi o caminho musical nesse processo de transformação da paisagem sonora da vila José Bonifácio para cidade de Erechim. Nesse contexto o papel desenvolvido pela Orquestra de Concertos de Erechim bem como a atuação de seu regente, o maestro Frederico Schubert, muito além de um mero entretenimento, foi de cunho formativo, educacional e morigerador na sociedade erexinense no período de 1950 a 1968, seja através dos bailes, festivais ou concertos realizados.

Com a chegada de Frederico Schubert em Erechim em 1947, ele desenvolve um papel catalizador na classe musical de Erechim, reunindo sob a sua batuta os músicos que já habitavam em toda a região, inclusive de municípios de maior porte, como Passo Fundo. Estes músicos já tinham alguma atuação, inclusive com formações de bandas, que tiveram suas atuações ceifadas pela Campanha de Nacionalização.

Através das fontes pesquisadas mostraram que a manutenção da associação, e o custeamento de suas despesas com manutenção e realização de eventos, inclusive do salário de seu regente e seus adjuntos, eram pagas por todos os associados através de mensalidades, patrocínio de empresários e comerciantes da região, além se subvenção dos poderes executivos municipal, estadual e federal.

Frederico Schubert detinha todo poder e responsabilidade de decisão sobre os repertórios apresentados, que em sua imensa maioria consistia em música erudita “tradicional”, ou seja, músicas compostas nos séculos XVIII e XIX, não foram encontradas nenhuma obra do período Barroco e anteriores. Esse repertório consistia basicamente em trechos de óperas, músicas militares e música ligeira, sendo um repertório totalmente tonal.

Os autores mais recorrentes em todo o período pesquisado foram os compositores austríacos de música ligeira e operetas Johann Strauss II (1825-1899) e principalmente Franz Lehár (1870-1948).

Esses fatores mencionados permitem a construção do olhar que os músicos e associados tinham em relação a seu maestro Frederico Schubert, pois contribuíam pecuniariamente para o pagamento de seus honorários, além de colocar completamente a direção artística em suas mãos.

A sociedade erexinense que frequentava os concertos da OCE avistava em Frederico Schubert um “sacerdote da música mais elevada”, um professor que tinha a responsabilidade de “civilizar” a cidade. A imprensa do período, tanto o jornal Voz da Serra, mas principalmente a Revista de Erechim, destinava espaço à divulgação da Orquestra com destaque ao nome e figura de seu regente, representando-os com glamour e sofisticação.

O maestro Frederico Schubert articulava processos de resistência, acomodações e negociações entre os governos, as elites e os imigrantes músicos a fim de legitimar sua posição de influência, mesclando no repertório apresentado pela OCE grandes cânones da música europeia, hinos e canções que evocavam o espírito nacionalista exigido pela Campanha de Nacionalização e obras de compositores de origem comum aos imigrantes, bem como obras de compositores locais, numa tentativa de preservação de sua cultura.

A criação da Orquestra Infantil dentro da OCE tinha função de educar e “civilizar” as crianças e jovens, preparando a futura geração de música da orquestra principal, sendo o próprio maestro Frederico Schubert o professor que orientava e dirigia o grupo.

A Sociedade Banda de Música de Erechim fundada por Frederico Schubert em 1951 tinha uma função diferente da OCE, seu repertório estava baseado em músicas populares, e sua função era animar festas e solenidades cívicas, ou seja, apesar de uma linguagem musical distinta, ainda assim mantinha a proposta “civilizadora” do civismo em uma sociedade construída nos pilares do positivismo.

A OCE perante a elite da sociedade erexinense figurava como maior representante de sua música e portanto, o grupo a representar oficialmente em ocasiões importantes, como 3º Festa Nacional a do Trigo, 3º Congresso de triticultura, 1º Frinape, Jornada Anual da Associação Médica do Rio Grande do Sul.

Referências

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARQUIVO Histórico Juarez Miguel Illa Font. *A Banda mantém viva a cultura das etnias*. 2002. Disponível em: <<http://arquivohistoricoerechim.blogspot.com.br/2011/07/banda-mantem-viva-cultura-das-etnias.html>>. Acesso em: 28 maio 2016.

_____. *Schubert o idealizador da Orquestra de Concertos de Erechim*. 2011. Disponível em: <<http://arquivohistoricoerechim.blogspot.com.br/2011/07/schubert-o-idealizador-da-orquestra-de.html>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

ATA. SOS. 5. *Ata no. 5 da Sociedade Orquestra de Concertos de Erechim*. 20 dez. 1950. Original no acervo da Orquestra de Concertos de Erechim.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

COSTA, Israel José da. (Org.). *Cinquentenário de Erechim – Álbum Oficial*. Porto Alegre: Metrópole, 1968.

DAUDT, Ondina Marques. *O resgate da música em Passo Fundo: depoimentos e memórias*. Passo Fundo: Ediupe, 1998.

DUCATTI NETO, Antônio. *O grande Erechim e sua história*. Porto Alegre: EST, 1981.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.

FRAINER, João. *Album do município de Erechim*. Boa Vista do Erechim: Livraria Modelo, 1936.

GARCEZ, Neuza Cidade. *Colonização e imigração em Erechim*. A saga da família polonesa 1900-1950. Erechim: Edelbra, 1997.

_____. *A grande mestre e a eterna aprendiz: a história e eu*. Erechim: EdiFapes, 2014.

GOGULSKI, Pe. Stanislaw. *Caminhando para a Terra Prometida*. Do Rio do Peixe, a Nova Polônia até Carlos Gome. Erechim: Edelbra, 1998.

ILLA FONT, Juarez Miguel. *Serra de Erechim*. Tempos Heróicos. Erechim: Carraro, 1983.

KRÜGER, Rudolfo Affonso. *Histórico de Frederico Schubert*. 1997. 5p. Localizado no Acervo Rudolfo Affonso Krüger.

_____. *Rudolfo Affonso Krüger: depoimento [maio 2016]*. Entrevistador: Gleison Juliano Wojciekowski. Erechim, 2016. Registro gravado.

LISTAS das músicas, OCE. *Repertório apresentado e gravado em fita rolo pela OCE em 6 de julho de 1968*. 1968. 1 p. Cópia datilografada e manuscrita no acervo do César Staniçuaski.

MORON, Paulo Carlos. *Pequena história sobre o começo e evolução e continuidade da música na região do Ato Uruguai desde 1912 até 1968*. 1968. 68p. Cópia manuscrita no acervo do autor a partir de original não localizado.

NUNES, Luís Ranulfo Costa. et al. As relações entre mulheres e homens no associativismo civil em Blumenau. In: SHERER WARREN, Ilse; CHAVES, Lara Maria (Org.). *Associativismo civil em Santa Catarina: trajetórias e tendências*. Florianópolis: Insular, 2004. p. 88-101.

PEREIRA, Tiago. *Pela escuta de Heinz Geyer na “Cidade Ressoante”*: Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945). 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

RELATÓRIO OCE. *Histórico OCE*. 2005. 26p. Original no acervo da Orquestra de Concertos de Erechim.

TASSO, Chico. *Meu Erechim cinquentão*. Erechim: Modelo, 1968.

WOJCIEKOWSKI, Gleison Juliano. *Harmonia tonal e positivismo: uma análise dos repertórios da Orquestra de Concertos de Erechim na década de 1950*. Erechim: AllPrint Varela, 2012.

WOLFF, Gladis Helena. *Trilhos de ferro, linhas de barro: a ferrovia no norte do Rio Grande do Sul – Gaurama (1910-1954)*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

ZAMBONATTO, Aristides A. Antonio. *Os meus Erechim*. Erechim: Edelbra, 2000.

Eu amo tudo o que não presta. Punk e poética em trinta anos de Delinquentes

I love everything that is dirty. Punk and poetics over three decades of the band Delinquentes

Lucas Padilha*

Resumo: Com trinta anos de atividades, a banda Delinquentes é uma das principais referências na cena rock de Belém. Este trabalho propõe a reflexão sobre a importância da banda assim como de seus desdobramentos na consolidação desta cena. A pesquisa se inicia no contexto o qual a banda surgiu e na relação estabelecida entre ela e os demais participantes da cena. O referencial teórico utilizado são os estudos de Stuart Hall (2014) sobre identidades, traçando um paralelo com Michel Maffesoli (2014) para compreender a formação da tribo roqueira na cidade de Belém. Sua estrutura se dá através da metodologia tripartite de Allan Merriam (1964) para construir o discurso com estes outros autores e um produto audiovisual como resultado final do trabalho.

Palavras-chave: Punk. Cenas Musicais. Identificações. Tribos Urbanas. Filme Etnográfico.

Abstract: With thirty years of activity, the Delinquentes is one of the main references in the rock scene of Belém. This work proposes a reflection on the importance of the band as well as its development in the consolidation of this scene. The research begins in the context in which the band emerged and in the relationship established between it and the other participants of the scene. The theoretical framework used is Stuart Hall's (2014) studies on identities, drawing a parallel with Michel Maffesoli (2014) to understand the formation of the rock tribe in the city of Belém. Its structure is based on the tripartite methodology of Allan Merriam (1964) to build the discourse with these other authors and an audiovisual product. as the final result of the work.

Keywords: Punk. Musical Scenes. Identifications. Urban Tribes. Ethnographic Film.

Eu lhes contarei o que o me aconteceu

O *punk*, gênero musical fortemente associado à chamada 'explosão britânica', entre os anos de 1977 e 1980, nasceu das bandas de garagem dos subúrbios ingleses no final da década de 1960 e da euforia juvenil de ter uma banda de rock mesmo não tendo muita técnica e domínio sob os instrumentos. Esse som ecoaria no outro lado do oceano e ganharia vida também no submundo das ruas dos Estados Unidos através de bandas como Iggy & The Stooges, New York Dolls e Velvet Underground que com suas letras e seu rock básico eram a expressão da realidade decadente, suja e hedonista que não parecia ser uma exclusividade de Lou Reed e seus companheiros. Em outra parte dos Estados Unidos, no estado de Michigan, surgiam bandas como o MC5 - *Kick out the jams motherfuckers!* - que trariam visibilidade definitivamente no cenário rock da época, opondo-se, segundo os próprios *punks* gostavam de dizer, a 'pasmaceira' do rock progressivo, negligenciando o uso abusivo de instrumentos

* E-mail: lucs84@gmail.com

eletrônicos, ao virtuosismo, solos instrumentais e músicas gigantescas e apresentavam uma formação restrita à guitarra, baixo e bateria.

Essa era a melhor combinação sonora para expressar a ira e a frustração, para focalizar o caos, para representar dramaticamente o cotidiano como o dia do juízo final e para golpear todas as emoções entre um olhar perdido e um sorriso grande e sarcástico (MARCUS, 1992, p. 595 apud SHUKER, 1999, p. 223).

É interessante notar que o estilo que se amostrava para o mundo como subcultura e *anti-mainstream*, seria o mesmo que daria um novo rumo para o que ainda estaria para acontecer na música pop mundial. Mais tarde ainda surgiriam os Ramones, banda símbolo do rock sujo, desleixado e extremamente cru. O visual quase caricaturesco com jaquetas de couro, as calças rasgadas e cabelos compridos e desgrenhados marcaria de forma emblemática a estética do *punk* tal como o conhecemos. O grupo era formado por quatro garotos que tinham, principalmente, duas coisas em comum: o sonho de ter uma banda de rock e o fato de serem péssimos músicos. O som que surgiu dessa união seria definitivo para determinar o que seria chamado de *punk*. O termo que em inglês se refere a tudo o que é podre, sem valor, também pode ser uma forma de denominar as prostitutas e tudo aquilo que era considerado a escória da sociedade. Uma das versões aceitas para o batismo do estilo musical é o surgimento da primeira publicação à respeito do gênero, a *Punk Magazine*. (McNEIL, 2014, p. 6)

O *punk* conquistaria novos adeptos em várias partes do mundo, jovens com vigor para se rebelar contra o conformismo e com muita disposição para curtir longas farras regadas a álcool, drogas e sexo. Na década de 1980 no Brasil os ventos de mudanças sopravam em direção a dias mais democráticos e com liberdade de expressão. Imbuídos do espírito de rebeldia, que no país tinha seu epicentro na periferia de São Paulo, alguns jovens da capital paraense começaram a se aproximar do som sujo, primário, e da filosofia do *do it yourself*, ou como se aprendeu a dizer em português ‘faça você mesmo’, um dos principais lemas do *punk*. O estilo *punk* chegou tardiamente ao Brasil poucos anos antes, no final da década de 1970, causando certa estranheza aos mais conservadores e defensores da ‘música de qualidade’. Segundo afirma, Silvio Essinger que “uma vez estabelecido como um movimento e não mais como uma das excentricidades do mercado pop, o *punk* se infiltrou nos mais inesperados recantos do planeta” (ESSINGER, 1999, p. 73).

O Brasil que desde anos antes já havia se tornado periferia do desenvolvimento mundial e ainda vivia as embaladas noites de sábado ao som da *disco music*, agora tentava ‘digerir’ o som intragável que ‘esbravejava’ dos subúrbios do país.

Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos

a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (Gallery Around, ago. 1982).¹

O trecho do *Manifesto Punk* foi escrito por um desses jovens envolvidos com o *punk* no Brasil, Clemente, que ajudou a fundar a banda Inocentes. E muitas bandas surgiam, todas a fim de mudar a cara cansada da música popular brasileira, como: Ratos de Porão, Cólera, Olho Seco, AI-5 e muitas outras. O movimento ainda era demasiadamente incompreendido por aqui em terras brasileiras no início dos anos 1980 e os *punks* eram formados por jovens andando de coturnos, jaquetas de couro, jeans surrados e cabelos moicanos que preocupavam os defensores da moral e dos bons costumes. Entretanto, em cada ponto do planeta o movimento levanta uma bandeira singular, diretamente identificada com a realidade com seu local de origem, seja se contrapondo à guerra, usinas nucleares e líderes políticos. No Brasil, o grito dos *punks* reverberou a partir da miséria, da fome, do desemprego, da desigualdade social para as letras das músicas *punks*. Aos poucos o movimento foi se organizando e cavando suas próprias redes. Nesse momento começaram a surgir as primeiras gravações em fitas que seriam lançadas em forma de coletâneas, as músicas começariam a ganhar espaço nas rádios e surgiriam os primeiros fanzines.

Ainda no ano de 1982, o movimento *punk* começa a fazer soar seus primeiros acordes em Belém. O The Podres foi a primeira banda de *punk* a surgir em Belém e pouco tempo depois seus integrantes mudaram o nome da banda para Insolência Pública. É preciso levar em consideração que esse distanciamento da cidade de Belém em relação às outras capitais produzia também um *delay*, para usar aqui um termo muito conhecido pelos músicos de rock, principalmente em termos culturais e o *punk* foi um estilo que entrou em decadência no final dos anos de 1970 nos Estados Unidos, período em que ele começou a ser assimilado por jovens aqui no Brasil. E nos dois ou três primeiros anos da década de 1980, os *punks* de São Paulo já viviam em um momento de arrefecimento da cena na cidade quando surgiu a primeira banda *punk* de Belém, os The Podres. Ou seja, a cidade de Belém vivia atrasada em termos culturais em relação a outras grandes cidades. De acordo com Milani (2015, p. 28), as primeiras referências feitas ao *punk* pela mídia brasileira datam de 1977. E ele vai

1 Trecho do “Manifesto Punk”, escrito por Clemente Nascimento, vocalista e guitarrista da banda Inocentes. O texto foi originalmente publicado na revista Gallery Around, em agosto de 1982, e também está disponível em: <<https://www.facebook.com/esquentaoficial/posts/193029144172190>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

além, quando diz que “como tudo no Brasil, o *punk* tentava copiar sem sucesso os do ‘primeiro mundo’ e o fazia com grande atraso cronológico”.

O surgimento da banda Delinquentes ocorre alguns anos depois, em 1985. Segundo depoimento de Jayme Katarro, único membro fundador da banda presente até hoje em sua formação, foi quando um dos integrantes do Insolência Publika o convidou para formar uma nova banda. A formação inicial da banda foi com Jayme Katarro (vocal), os irmãos Regi e Beto Rodrigues (baixo e bateria, respectivamente do Insolência Publika), e Daniel (guitarra).

As várias identificações da música paraense

Se pensarmos que há três décadas formar uma banda de rock já era algo fora do comum em uma cidade da Amazônia, o que se pode dizer, então, se essa fosse uma banda de *punk* ou de algum movimento que ainda engatinhava na cidade de Belém? É preciso dizer que ainda naquele período a música produzida no Pará experimentava um momento de forte regionalismo em suas composições e o que era identificado como cultura paraense era muito ligada à figura do caboclo ribeirão e de seus mitos e lendas pertencentes ao imaginário da floresta. As músicas também pareciam verdadeiras odes às belezas naturais e peculiaridades da cidade de Belém e em muitas delas era possível perceber o uso de palavras típicas dos falantes da região.

Belém é uma cidade banhada pela baía do Guajará e desde a sua colonização pelos portugueses é porta de entrada para embarcações. E talvez pela característica de ser uma cidade portuária, como muitas delas, é aberta a todas as transitoriedades que se constituem culturalmente e, no aspecto específico da música, uma cidade que fervilha de gêneros dançantes, muitos deles vindos do Caribe trazidos através dessas embarcações e de misturas bastante peculiares entre o tradicional e o contemporâneo.

A estética sonora dos trópicos sempre se mostra eclética e, mais do que isso, apresenta um grau de tolerância que seria incomum em qualquer outra parte do globo. Independente de possível miscigenação, de hipóteses de hibridismo cultural, de africanismos, etc., a música dos trópicos nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais. Por manter seus vestígios intactos como raríssimos domínios de cultura, não há mistura capaz de diluir completamente marcas e estruturas de origem e estilos. Música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado. (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 108-109)

Antes de prosseguir é preciso voltar um pouco no tempo e procurar entender o que havia sido produzido nas décadas anteriores no estado do Pará, mais especificamente na cidade de Belém. Alfredo Oliveira (1999, p. 119), no livro *Ritmos e Cantares* afirma

que o que existia até por volta da década de 1960 e, que poderia ser classificada como produção musical paraense, eram apenas os ritmos folclóricos e tradicionais como carimbó e lundu. Além disso, o que se podia concluir da cena musical naquela época nada mais era do que uma reprodução da música brasileira feita no resto do país sem que houvesse alguma interferência ou apropriação local. Para Oliveira (1999, p. 120), havia uma vertente de compositores para os quais o sentimento regionalista do paraense assumia expressão musical em forma de outros ritmos como o samba, choro, frevo, marcha-rancho, guarânia, merengue, toada, baião, etc, mas a vida do caboclo - o cotidiano amazônico, seu sotaque, os rios, a mata, o misticismo - ainda eram a principal temática dessas músicas que trouxe a tal identidade que se buscava para a música paraense.

Ainda na década de 1960, quando o rock explodia mundialmente, no Brasil surgiram diversas bandas e artistas influenciados por artistas americanos e britânicos, principalmente pelas bandas The Beatles, Rolling Stones, The Monkeys. Por aqui Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa eram os maiores ídolos de uma juventude que começava a se acostumar com o rock. Na capital paraense o que se via nessa época, segundo Machado (2004, p. 15), eram apenas algumas bandas que reproduziam o que estava sendo feito nos centros Rio de Janeiro e São Paulo, “os medalhões do rock dos anos 60 e 70”, uma cópia do que já era copiado das bandas estrangeiras. Apenas em meados de 1970, com o surgimento do grupo Sol do Meio Dia, influenciados pelo rock progressivo e pela música popular brasileira, foi que a cena de rock local começou a seguir seus próprios passos. O célebre verso do poeta Ruy Barata “eu sou de um país que se chama Pará” na música *Porto Caribe* é um exemplo de como era forte o senso de identificação amazônico que os artistas buscavam imprimir em suas obras.

Essa cultura nacionalista, ou nesse caso, regional, é o que Stuart Hall (2014, p. 29), chama também de comunidades imaginadas. Para ele essas comunidades fortalecem o sentimento de identidade e lealdade no indivíduo. Ele afirma que “a ideia de um homem sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas”. É o que ele chama de identidades culturais, ou seja, são aspectos de nossas identidades que surgem de um senso de “pertencimento” aquilo que se pode apontar como culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais e a tradição, segundo ele, “é um meio de lidar com o tempo e o espaço”. O que muitas vezes ocorre é uma tentativa de conter todos os indivíduos em uma única ideia de identidade cultural sem levar em conta quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça. Instaurar uma única identidade para um sujeito pode ser algo muito arriscado e não se pode pensar que essa ideia de identificação seja inerte, já que esse senso de identidade pode assumir diversas características em variados tempos. Outro pensador que também pode ajudar a esclarecer melhor essas questões sobre identidade é Zygmunt Bauman. Ele admite ser difícil definir

uma identidade para si mesmo, já que essa não pode ser delimitada apenas pelo lugar de origem de um determinado sujeito. Segundo Bauman (2005, p. 18), as decisões que um dado indivíduo pode tomar e a sua maneira de agir são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”, já que se pode afirmar que esses mesmos não são sólidos como uma rocha e tão pouco garantidos para a vida toda. Portanto, em Belém, num cenário como esse de identificações tão distintas - brasileiro, amazônico, indígena, caboclo, paraense, belenense - é possível, sim, pensar que haveria espaço também para o roqueiro, *banger*, *punk*.

Segundo o filósofo e músico paraense, Henry Burnett (2013), há um momento em meados do século XX, quando ainda não havia se consolidado na música paraense uma produção própria que soasse genuinamente local, em que a teve início o flerte da música paraense com o mainstream nacional. A década de 1970 marca a primeira vez que os artistas paraenses e as canções produzidas aqui se aproximaram da indústria da música brasileira. A voz de Fafá de Belém, então, uma jovem cantora de sucesso promissor, e os versos de Ruy Barata, musicados por seu filho Paulo André, “tornaram a atmosfera paraense conhecida massivamente nos grandes centros de distribuição de bens culturais” (BURNETT, 2013, p. 73). Em 1976, Fafá, que já havia participado no ano anterior da trilha sonora da novela Gabriela, da Rede Globo, interpretando a música *Filho da Bahia*, de Walter Queirós, lança seu primeiro LP intitulado *Tamba Tajá*. Neste disco ela grava pela primeira vez composições de Ruy e Paulo André Barata, as canções *Indauê Tupã* e *Este rio é minha rua*. Ainda hoje, um de seus maiores sucessos é a canção *Foi assim*, também de autoria de pai e filho, que a cantora gravou no seu disco seguinte, *Água*, de 1977. As composições da dupla ganharam diversas interpretações e ainda hoje são executadas em rádios e cantadas por vários artistas paraenses acompanhados a plenos pulmões pelas plateias mais entusiasmadas em shows, bares e casas noturnas de Belém.

Nos dias atuais, se observarmos um recorte do que é produzido na música paraense, os temas encontrados nas composições de muitos dos novos artistas não são mais os mesmos de gerações anteriores. O dia a dia do caboclo ribeirinho aos poucos foi cada vez mais dando espaço para temas do cotidiano urbano, da vida, questionamentos e percepções da sociedade de hoje. É a partir desse contexto que a música feita em Belém passa a dialogar mais com a estética urbana atual e que, de certo modo, começa a romper com a relação que o Pará tinha com a identificação cabocla em suas expressões artísticas de outrora. O que para Burnett (2013) possui um vínculo óbvio com um novo entendimento da identificação paraense representada pela sociedade atual na qual é produzida essa música. A estética da música produzida no Pará passou a assumir outras temáticas do contexto urbano além de incorporar elementos elétricos e eletrônicos, estilos que os mistura na música que produz. Passam a surgir novos artistas dispostos a experimentarem mais do encontro entre o tradicional com o novo e isso se pode notar com mais presença nas músicas produzidas a partir de

meados da década de 1990. Para tal análise é preciso levar em consideração a recente exposição que a capital paraense e seus bens culturais tem vivido nos últimos anos, além de aspectos econômicos e sociais que contribuem diretamente para a formação de uma nova cena musical no tecido urbano da capital paraense. Ritmos que antes eram considerados inferiores, por se tratarem de expressões periféricas e populares, como a guitarrada e o tecnobrega, hoje são conhecidos muito além das fronteiras do Estado do Pará e badalados em programas de televisão com repercussão nacional. Sua produção musical é intensa e fervilham em seus espaços, novos e criativos artistas. Para Castro (2012, p. 429), o que encontramos em Belém é uma “superposição de diversas cenas”: da música erudita, às festas de aparelhagem, dos bailes da saudade, às casas de choro. E nesses ambientes uma variedade enorme de ritmos e estilos vão se misturando. Carimbós, boi-bumbás, cumbias, lambadas, merengues, pop, rock e o famoso tecnobrega.

Para Janotti (2012, p. 114), é possível conceber uma determinada cena musical como “uma maneira de entender o modo como práticas musicais específicas ocupam o espaço urbano e passam a ser foco de processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação da música nas cidades” e a partir desse pensamento podemos afirmar que não é mais concebível compreender uma cena musical como algo estanque ou isolada em uma única identidade, livre das influências que as relações entre música e as suas identificações podem gerar.

Levy (2003, p. 137), aponta que “a música popular de hoje é ao mesmo tempo mundial, eclética e mutável, sem sistema unificador. Nela podemos reconhecer imediatamente alguns traços característicos do universal sem totalidade”. O retrato das cenas musicais até praticamente o fim do século XX era, em sua maioria, um recorte das músicas produzidas em âmbitos locais e pouco se tinha conhecimento do que era produzido nas cenas musicais de outros lugares. Essa paisagem era muito mais fragmentada e o que se pode notar é que nos dias atuais a configuração dessas cenas é muito mais permeável a novas interferências, interações e influências das cenas musicais de outros lugares, dos mais vizinhos aos mais distantes, dos mais óbvios aos menos evidentes. Essas novas relações estabelecem também um comportamento que desencadeia uma série de fatores de aspectos sociais e econômicos, sejam eles para o mercado de quem vive da música, como também para o público consumidor. Uma cena musical é orgânica e dinâmica porque se retroalimenta do que produz. Levy (2003, p. 138), também faz uma comparação pertinente para essa compreensão. Ele sugere que “a difusão das gravações provocou na música popular fenômenos de padronização comparáveis ao que a impressão teve sobre as línguas”. Poderia se pensar, de forma equivocada, que essa padronização geraria uma unidade sonora em todo o mundo, que essa tal globalização causaria uma homogeneização sonora praticamente definitiva, onde não se teria mais espaço para estilos, tradições e diferenças. Ao contrário desse pensamento o que houve foi mais uma fusão

saudável entre o novo e o tradicional, trazendo à tona sonoridades desconhecidas e a formação de pequenas 'ilhas sonoras' preservadas do processo de globalização, gerando novos sons e também o surgimento de novos estilos e gêneros que recriam constantemente o contexto global da música.

O que podemos observar é que esse novo *modus operandi* de se produzir música trouxe uma linguagem mais global para as composições de novos artistas paraenses. O falar caboclo e algumas expressões tipicamente amazônicas foram substituídas por outras que soam mais contemporâneas e globalizadas, mais fácil de serem assimiladas por um ouvinte não nativo da região, mas sem perder as referências locais. O mesmo ocorreu com as músicas que, ainda que preservando algumas influências locais como guitarradas e carimbós, carregam em si uma boa carga da música pop, eletrônica e de outros estilos atuais.

A partir deste cenário é possível compreender que no momento atual em Belém se vive uma nova realidade - e também um novo problema - em se tratando da discussão do que é ou não música paraense. Essas novas influências se misturam com as nossas referências locais e nos colocam diante de um questionamento: seria música paraense somente aquela produção onde as referências regionais são explícitas ou o que se produz atualmente, com referências de outros lugares e estilos também é música paraense? Segundo Burnett (2013, p. 78), parece até óbvio reafirmar que "a música representa, desde sempre, a sociedade onde ela se produz" e o que se pode enxergar nessa Belém de hoje é uma grande abertura para outras identificações e um espaço propício para o encontro de diversas linguagens. Tomando como exemplo a banda Delinquentes, existem várias referências, não somente apenas as locais, mas de artistas de outros contextos, que contribuíram para a sonoridade e métricas diferentes das tomadas no primeiro exemplo.

No cenário da Belém dos anos de 1980, quando a cena rock da cidade começava a elaborar suas próprias produções, o que se podia notar era uma cidade ainda perdida em meio ao desenvolvimento urbano dos grandes centros e uma sociedade pouco acostumada às novidades culturais. Segundo alguns próprios participantes da cena underground de Belém da década de 1980, com que tive contato, até um determinado momento histórico que podemos apontar até meados da década seguinte, podia-se dizer que não existiam segregações entre os fãs de rock, do tipo em que apreciadores de um determinado estilo se recusam a ouvir outros subgêneros do rock. Eles se encontravam em alguns bares, praças e feiras da cidade para se encontrar e trocar experiências e materiais de bandas de fora que haviam conseguido.

Isso acaba por suscitar o conceito de uma organização social em tribos pós-modernas proposto por Maffesoli. Em sua obra intitulada *O Tempo das Tribos*, o pensador francês trata do surgimento dos diversos grupos sociais na pós-modernidade tratando da sua pluralidade de valores e também desenvolvendo ideias como a do relativismo, onde elementos de outras culturas passam a transitar de forma globalizada.

As tribos urbanas, como ele mesmo definiu, podem ser formadas a partir de qualquer grupo social em que o indivíduo esteja inserido e esses grupos caracterizam-se geralmente por um vestuário típico, estilo de vida, gosto musical, hábitos e uma proximidade de pensamentos. As tribos reforçam uma espécie de sentido de pertencimento e favorecem o que se pode chamar de uma nova relação com o ambiente social. Ele também defende o que chama de ‘paradigma tribal’, no sentido de vivenciar ou sentir em comum e vai além quando afirma que a “lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma” (MAFFESOLI, 2014, p. 17)

Ao olhar para a cena underground de Belém na década de 1980, nota-se esse movimento tribal onde jovens se reuniam para ouvir discos de suas bandas favoritas e se (re)conheciam pelos penteados, pelas roupas, pelos acessórios. Tudo fazia parte da identificação dessa tribo, eles se conheciam pelas suas indumentárias. Falando de tribos em termos etnológicos a palavra é conceituada a partir de uma forma de organização social onde um grupo da mesma etnia se estrutura em comunidade e compartilha da mesma língua e dos mesmos costumes. O paradigma do tribalismo proposto por Maffesoli nos ajuda a compreender o modelo do individualismo na sociedade contemporânea, a qual sofre um processo de esgotamento do individualismo. E como resultado disso faz nascer a época do tribalismo, onde os sujeitos traçam conexões de afetividade e interesse comum com os outros. Ou seja, a identidade diz respeito tanto ao indivíduo quanto para o grupamento no qual ele se encontra: é na medida que existe uma identidade individual que se encontra uma identidade coletiva.

Maffesoli compreende esses grupos sociais como tribos, as quais se deslocam inseridas num processo de massificação da sociedade moderna. Entretanto, ele não as considera como tribos estáticas, já que estas estão sempre em uma transformação constante, devido ao fato de serem formadas por seres humanos que por natureza são instáveis, dinâmicos, motivados pelos mais diversos motivos e com a capacidade de se deslocar para diferentes contextos. A essas tribos ele atribui à sua origem o surgimento de comunidades emocionais, onde a identidade de seus indivíduos é mutável para que esses possam se inserir numa variedade de cenas e situações que só tem valor porque são realizadas em conjunto. Nesse sentido, as tribos urbanas são constituídas de microgrupos que estabelecem redes a partir da comunhão de interesses e afinidades. Desse modo, nas tribos urbanas o que conta é a reunião quando um determinado grupo se encontra e proporciona o fato de viver uma experiência sensorial e também poder compartilhá-la, no sentido das identificações, com alguém semelhante ao seu modo de pensar, ouvir, enxergar. Nessas tribos são compartilhados hábitos, costumes, ideologias, a partir de um sentimento comum que aproxima seus sujeitos uns dos outros. Onde o ‘ritual’ do encontro, do estar junto é fundamental. O que ocorreu para a formação da tribo roqueira de Belém - naquela época - foi algo natural nas sociedades pós-modernas na perspectiva de seus trânsitos tribais.

Fazendo uma conexão entre o tribalismo, proposto por Maffesoli, e o que encontramos ao analisar a cena de rock *underground* em Belém, pode-se afirmar que essa reunião de pessoas em grupamentos nos remete à importância do sentimento de pertença a um lugar, a um grupo, o que é um dos fundamentos essenciais de toda a vida social para determinados sujeitos.

“Não existia punk-rock em Belém”

Esta afirmação de Reginaldo Rodrigues, membro fundador dos Delinquentes e atual integrante do Insolência Pública, que intitula este subitem, deixa claro que aqueles artistas estavam desbravando um novo campo. Eles foram os pioneiros da construção do pensamento *punk* na capital paraense e devido a dificuldade de informação existente na época pode-se dizer que o princípio foi confuso e desordenado. Posteriormente, foi-se adquirindo uma organização entre os punks e a troca de informações e materiais com outras cenas *punks* de outras cidades através de fanzines.²

Então, o que explicaria a banda Delinquentes ser um fenômeno tão importante para a cena musical de Belém? Muitos dos entrevistados neste trabalho destacam a longevidade da banda como um ponto determinante, além da persistência de um trabalho autoral e *underground*, ainda que o retorno financeiro tenha sido escasso. Um outro ponto levantando pelo o vocalista da banda, Jayme Katarro, pode trazer uma nova ótica para essa resposta. Ao ser questionado qual seria a importância da banda e qual o legado que a banda deixa para a cena musical do Pará? Jayme afirma que todos os anos de atividades da banda são extremamente relevantes, mas existe uma fidelidade às raízes que nunca foi deixada de lado, e isso também faz com que a banda Delinquentes tenha a importância que têm nos dias de hoje. Para ele a banda possui uma identificação muito forte com os ideais de contestação e formação de uma nova consciência que a forjaram. A banda Delinquentes traz consigo uma história que vindo sendo construída por três décadas de perseverança, batalhar pelos seus objetivos e pela cena local que inevitavelmente é notado por quem participa da cena *underground* de Belém do Pará. E essa fidelidade passa a ser motivo de admiração por parte dos fãs, que retroalimenta a própria banda.

Maffesoli chama isso de “paradoxo essencial da pós-modernidade”. Para ele a fidelidade às fontes é, assim, fórmula de futuro, redinamizando, de uma maneira nem sempre consciente, um corpo social um tanto envelhecido. Sendo assim, o tribalismo é a expressão de um “enraizamento dinâmico” (2007, p. 99). Ele ainda vai adiante e afirma que “o tribalismo lembra, empiricamente, a importância do sentimento de

2 O termo foi usado pela primeira vez nos Estados Unidos na década de 1930 sendo utilizado para denominar revistas produzidas pelos adoradores de ficção científica e é uma contração de duas palavras da língua inglesa; fanatic, que significa ‘fã’; e magazine, ‘revista’.

pertença a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda a vida social” (MAFFESOLI, 2007, p. 100). A lealdade que o próprio Jayme diz que a banda preserva sobre os valores de luta, de perseverança, de contestação aos quais ela foi forjada de certa forma retroalimenta a vida da banda Delinquentes e impulsiona a aproximação de novos adeptos, sejam eles fãs ou músicos de outras bandas que veem na banda Delinquentes um exemplo a ser seguido e que vão formando assim, pode-se dizer, um ‘ecossistema’ de sobrevivência dessa tribo.

O método do ‘faça você mesmo’

O método de construção desse trabalho parte de um modelo de análise da etnomusicologia chamado tripartite, proposto por Alan Merriam em sua clássica obra *A Antropologia da Música* publicada em 1964. Nesta obra Merriam propõe que se divida o processo de análise do fenômeno estudado em três partes: conceitos, comportamentos e som. Seguindo esse modelo, seria possível visualizar o contexto sociocultural, as ideias sobre música e a dimensão sonora do fenômeno observado para o estudo acadêmico. Utilizando este modelo, organizei o sumário deste trabalho assim como o roteiro do documentário seguindo essa referência: 1) o conceito: enfoca a concepção da banda e a análise do contexto histórico local no qual ela foi formada; 2) o comportamento: onde trata o processo de criação e produção da banda Delinquentes, a representatividade das suas músicas na cena local, e as relações construídas com os participantes da cena de rock em Belém a partir do relato de produtores, artistas, jornalistas e fãs, assim como a importância do nome Delinquentes para o *underground* paraense; e 3) o som: representado pelo próprio produto audiovisual que realizei nesta pesquisa. O filme aqui não trata apenas de uma linguagem desprendida do resto da pesquisa, mas serve como ferramenta para poder desenvolver a proposta metodológica sugerida por Merriam.

Ao estruturar a pesquisa fundamentada no método da etnomusicologia proposto por Merriam (1964), posso dizer que essa foi uma escolha por um modo de ver, por uma teoria, sobre o *ethos*³ da banda Delinquentes em Belém do Pará. Desta forma é possível traçar um paralelo com as diversas tribos urbanas que passaram a surgir desde meados do século XX em vários pontos do planeta com os *punks* de Belém e com a banda Delinquentes que tem seu próprio *ethos*.

É importante destacar também que durante a produção desse produto audiovisual acabei me aproximando da linguagem que se utiliza em filmes etnográficos. Segundo

3 Ethos é uma palavra de origem grega que significa ‘caráter moral’, sendo regularmente utilizada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação. No âmbito da sociologia e da antropologia, o ethos representa os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo. Por exemplo, o ethos dos indianos que não é o mesmo dos mexicanos e que também é diferente do dos brasileiros.

a definição usada por Ribeiro (2007, p. 7), o filme etnográfico ou cinema etnográfico, engloba uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados às tradições teóricas diferenciadas como também aos meios e procedimentos utilizados.

O autor, apoiado no pensamento de Claudine de France, também considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis duas tendências opostas no filme etnográfico. A primeira pressupõe procedimentos ‘extra-cinematográficos’, onde a escrita de um roteiro precede a realização do filme. Já a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração, ou seja, o roteiro é construído a partir do material coletado, do ponto em que as imagens partem e para onde elas nos levam, o que os personagens têm a dizer que contribuem para a construção do roteiro. E para a produção do documentário utilizei a segunda tendência proposta por France. Não havia um ponto de partida, a não ser as perguntas que eu trazia como problemáticas dessa pesquisa. Foi somente a partir das entrevistas com os membros da banda, com produtores, com outros músicos de gerações diversas e com fãs é que o roteiro começou a ser delineado.

Não é ficção

Assim como a própria essência do *punk* e o seu figurino mandam, o que eu queria apresentar em termos estéticos através do filme era algo cru e muito próximo daquilo que é verdadeiro. *Do it yourself*, o lema norteador de todo o pensamento *punk* foi o que acabei adotando como a metodologia inicial para a realização da pesquisa e também do documentário, assumindo toda a sua produção do início ao fim, desde a manipulação da câmera até a edição final de um filme que busca retratar exatamente sem retoques, sem maquiagens uma banda que resiste ao tempo, às mudanças de contexto social, às diversas modificações na sua formação.

O próprio termo ‘documentário’ incita uma outra reflexão. Este trata-se de um filme-documento. Um registro histórico que pode vir a ser utilizado por outros pesquisadores futuramente. Vale a pena ressaltar também que nessa relação cinema-história, seja qual for a sua reflexão, toma-se como seguro o ponto inicial desse raciocínio, de que todo filme é um documento, desde que diga respeito a qualquer marca deixada por um acontecimento que teve existência no passado, esteja ele próximo ou distante de quem o observa. Como nas palavras de Marc Ferro (1992, p. 86): “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.

O filme-documento também é um testemunho dos fatos presentes neste tempo, no contexto em que vivemos. Partindo do pressuposto de que me propus a narrar uma

história que acontece diante dos meus olhos - e ouvidos - o pensamento de Cristiane Nova pode clarear um pouco mais essa visão. Em suas palavras: “O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência” (NOVA, 1996, p. 3).

Embasado pela teoria do modelo tripartite de Merriam (1964), o som representa o terceiro - e último - nível de análise do processo que busca estudar a música como cultura. O primeiro nível de análise trata-se da contextualização sobre a música; em segundo nível vem o comportamento em relação à música e, por fim, os sons do fenômeno estudado e uma análise de seu impacto em determinado contexto. Esse foi o modelo que utilizei para a construção da pesquisa e também do roteiro, adaptando para o contexto deste trabalho: a produção de um filme. Portanto, a análise dos sons não deveria estar baseada numa obra musical e, sim, audiovisual. Neste método utilizado a música continua sendo o centro da pesquisa, mas a análise que faço é sobre o material audiovisual coletado durante o trabalho e o foco não está somente na obra musical da banda, como o método originalmente propõe.

A captação das imagens

Ao total foram mais de oitenta tomadas e cem horas de vídeo, entre entrevistas, registros de shows e matérias de televisão resumidos em apenas trinta minutos de filme. As gravações ocorreram dentro de um cronograma pensado a partir de quais pessoas eu iria entrevistar. Não por coincidência, o primeiro que escolhi para essa sequência de entrevistas foi o membro mais importante da história dos Delinquentes, Jayme Katarro. Através das entrevistas com os atuais integrantes da banda, ex-membros, produtores, fãs e outros músicos é que fui compreendendo a grande representatividade que exercem a figura de Jayme Katarro e a existência do Fabrika Studio exercem para a construção da cena *underground* de Belém.

É a esse ponto da pesquisa que o direcionamento de filme etnográfico passa a ser mais determinante. Antes é preciso ter em conta que o documentário, segundo Ramos e Catani (2001), tem suas próprias características e uma delas é a utilização intensa da voz *over* expositiva, que foi uma das regras do estilo estabelecido ainda por John Grierson, nos anos de 1930 (*apud* Coelho, 2012), e que iriam nortear, praticamente, todas as produções até a metade do século XX.

Já o filme etnográfico, ou cinema etnográfico, no seu sentido mais amplo, utiliza uma variedade muito maior de imagens aplicadas ao estudo do homem na sua dimensão social e cultural, ou seja, as imagens e personagens contam por si próprios a história daquele filme, sem precisar do recurso de um locutor conduzindo-lhes ou explicando-lhes o que a própria cinematografia é capaz de dizer.

Alguns estudiosos frequentemente associam que o surgimento do cinema-etnográfico se confunde com o do próprio cinema. Para a antropóloga e cineasta, Claudine de France (apud Ribeiro, 2007), desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière em 1898, as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, o propósito ou dispositivo de pesquisa que está subentendido.

Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e Claudine de France também considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis, duas tendências opostas no filme etnográfico - os filmes de exposição e filmes de exploração. A primeira tendência pressupõe alguns procedimentos extra-cinematográficos como, por exemplo, a escrita de um roteiro precedente à realização do filme. Já a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração, que foi a que acabei utilizando na condução desse filme e construí o roteiro a partir das entrevistas realizadas.

O conceito de cinema etnográfico se consolida com os filmes de Jean Rouch, tendo ele se tornado para muitos estudiosos da área, a síntese do antropólogo e do cineasta. Segundo Ginsburg (1999), Rouch representa a figura de grande referência paradigmática do filme etnográfico por acabar sintetizando, de certa forma, os procedimentos de Robert Flaherty e as teorias de Dziga Vertov - dois cineastas considerados, pelo próprio Jean Rouch, os fundadores do filme antropológico.

Rouch (apud Ginsburg, 1999), aplica o que ele chama de “antropologia compartilhada”, numa troca entre pesquisador-cineasta e os protagonistas do filme. Esse procedimento iniciado por Flaherty, consiste na apresentação do resultado das filmagens para os protagonistas e estes participam também da construção do filme dando suas opiniões. Nesse processo o filme desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises compartilhadas das imagens, das conversas com os protagonistas, da sucessiva repetição das tomadas de vista.

Rouch também aplicou ao seu método a proposta de “cinéma-vérité” de Vertov onde a linha de pensamento parte da verdade do cinema, e não de um cinema verdade. Ou seja, a verdade representada no filme não é a verdade, porque está sendo contada através do olhar de um diretor, portando essa verdade está sujeita a análise de uma pessoa e de seus pontos-de-vista, e por isso não pode ser tida como a verdade real. Esse direcionamento é dado geralmente durante a montagem do filme quando é feita a *découpage* e são selecionados os cortes de imagens que irão compor o filme no seu final.

Para Vertov (apud Coelho, 2012), no ‘cinema artístico’ a colagem das cenas são rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. Quando se trata da montagem de um filme sem atores e sem argumento é atribuída uma significação diferente e uma importância bem maior, pois será o trabalho de montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que trará visibilidade para os temas que o filme se propõe a discutir. E é neste momento

que começa um trabalho em que se conta a história simplesmente com as imagens registradas. Essas duas práticas também fizeram parte do processo de construção desse filme.

Não se trata aqui, de maneira alguma, um tentativa de copiar Flaherty, Vertov ou Rouch, mas apenas de aplicar alguns dos conceitos estabelecidos por eles. Pensando também que esse filme poderá ser assistido por uma plateia que vai além da acadêmica, leigos nesta temática, era necessário que a linguagem fosse acessível ao maior universo de pessoas possíveis. E é novamente aí que reforço a importância do processo de edição e montagem do filme. O processo de ir lapidando todo o material bruto e desenvolvendo-o num roteiro claro, reunindo todas as imagens soltas - até então - em um filme de fato. Segundo Freire, “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica”. (2007, p. 58).

O Roteiro

O roteiro do filme-documentário também está baseado no modelo tripartite de Merriam (1964): conceitos, comportamento e som.

O roteiro de gravação acabou não seguindo um modelo direcionado, como é comum de se trabalhar em produções audiovisuais. Esse trabalho acabou sendo - de fato - a minha primeira experiência dirigindo e roteirizando uma produção desse tipo e, pode se dizer que pela minha pouca experiência, adotei um processo que eu julgava ser desorganizado e muito particular. Só depois acabei descobrindo que este processo não estava fora dos padrões quando analisamos um filme etnográfico onde o roteiro é construído a partir das informações obtidas durante as entrevistas e a partir dos materiais coletados no período da pesquisa. Posso dizer que o roteiro foi sendo construído aos poucos, com as informações que eu ia coletando a cada nova conversa com os entrevistados e após cada nova informação que eles iam me fornecendo. A partir desse ponto é que eu pude ir costurando depoimento por depoimento até que o discurso fosse fazendo sentindo dentro de um contexto maior.

O Filme

O produto disso é um filme de trinta minutos sobre a banda Delinquentes onde os próprios integrantes da banda assumem os papéis de protagonistas e os outros personagens da cena rock da cidade atuam como coadjuvantes que irão ajudar a evidenciar as questões propostas através do seu olhar sobre a banda. Como as atividades da banda se concentram principalmente no Fabrika Studio, seria natural que a maior parte das entrevistas e registros fossem realizados ali. Eu havia preparado um roteiro de perguntas para cada entrevistado, mas não me preendi somente às questões

que já havia pré-estabelecido, visto que cada personagem trazia elementos novos e diferentes para a abordagem da entrevista e algumas perguntas foram surgindo no decorrer da conversa.

Para a construção de roteiro e montagem do filme, utilizei a mesma lógica de Merriam (1964), e sua estrutura se divide em três momentos. O primeiro se concentra no contexto e por isso foca na fase de formação da banda, o cerne do pensamento punk que tomou conta daqueles jovens numa cidade em meio a floresta amazônica.

O segundo momento do filme trata de quem fazia parte do gueto onde se encontrava a banda Delinquentes. Quem eram as pessoas próximas à banda? Quem produziu seus trabalhos? Quem distribuiu? Quem eram os fãs e o que faz dessa banda em especial, entre tantas outras muito mais famosas, representar algo tão importante na vida deles? Para Merriam, esse momento se detém ao comportamento das pessoas envolvidas no contexto observado no primeiro momento, por isso é neste ponto em que as falas desses personagens aparecem no filme e quando se vai conhecendo aos poucos a relação de comunhão que existe entre essas duas partes, a importância que eles têm na trajetória da banda Delinquentes e o impacto que ela representa na vida de cada um.

O filme termina com as respostas de cada entrevistado à uma mesma pergunta: qual a importância da banda Delinquentes? Cada um deu sua opinião para dizer o que representa os Delinquentes e qual a importância que a banda tem na cena rock de Belém, além de que fatores eles apontam que justificariam essa relevância. Para alguns a longevidade é um dos fatores determinantes, já que é muito difícil uma banda perdurar por tantos anos. Alia-se a isso o contexto em que a banda Delinquentes está inserida. Não existe uma grande gravadora por trás da banda, ela sempre foi independente desse tipo de suporte; ela é uma banda de um nicho pouco comercial e a isso se restringe ainda mais o fato de que o público não é de uma grande massa.

Considerações Finais

Para compreender melhor os resultados obtidos através deste trabalho podemos aplicar novamente o modelo tripartite de Merriam - conceito, comportamento e som - para exemplificar melhor o movimento que ocorre entre três peças fundamentais na construção da cena underground de Belém reveladas nesta pesquisa.

Em primeiro lugar, a banda Delinquentes representa o conceito, exercendo um papel de ícone de resistência e fidelidade ao longo dos seus trinta anos de atividades às raízes do pensamento punk, e mesmo que hoje se aproxime mais do crossover, inserindo elementos de Metal e hardcore, a banda consegue se manter em atividade dentro da cena underground sem se fechar para o diálogo com outros artistas de outras linguagens. Segundo relatos colhidos nesta pesquisa, considero importante

destacar que essa mesma postura de resistência e de fidelidade àquilo que a banda identifica como a verdade da arte que ela cria, poderia ser a chave de entendimento para explicar a continuidade e também a renovação do seu público.

O segundo ícone é a figura de Jayme Katarro que não poderia representar melhor o comportamento nessa tríade. O único membro fundador presente até hoje na formação da banda é considerado para muitos a personificação dessa resistência e fidelidade que existe no trabalho dos Delinquentes. Ele representa também aquele que exerce um papel de agregador na cena local, uma espécie de líder para uns ou, no mínimo, alguém a que se deve ouvir e respeitar pela experiência adquirida com os anos de carreira. Permito-me aqui fazer uma comparação aos mestres da cultura popular. Por exemplo, como os mestres de carimbós, para usar um peculiar à cultura paraense, que desenvolvem a sua arte ou um saber de forma empírica e o transmitem para outras gerações através de sua oralidade.

O último ícone que fecha a tríade é o Fabrika Studio. Devido a sua função na cena local como estúdio e a sala de ensaios, representa o som. O que inicialmente tinha como propósito ser um empreendimento para o sustento do seu proprietário, acabou se transformando em mais um braço dessa característica agregadora de Jayme e da banda Delinquentes. O lugar se tornou também um dos ícones importantes para a cena da cidade de Belém por ser um espaço onde circulam artistas de diversos estilos, gerações que proporciona uma integração de vários artistas. Esses três elementos - ícones - juntos funcionam como verdadeiros aglutinadores da cena local.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- BURNETT, Henry. Belém: música e identidade na cidade plural. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, jul. 2013.
- CASTRO, Fabio. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. *Contemporânea – comunicação e cultura*, v. 10, n. 2, 2012.
- COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. *Revista Comunicación*, n. 10, v. 1, ano 2012.
- ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário*. Doc On-Line, [on-line], n. 3, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Are you experienced?: experiência e mediatização nas cenas musicais. *Contemporânea – comunicação e cultura*, v. 10, n. 1, 2012.

_____. *Mídia, cultura juvenil e Rock and Roll: Comunidades, tribos e grupamentos urbanos*. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Intercom, 2003.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

MACHADO, Ismael. *Decibéis sob mangueiras*. Belém no cenário Rock Brasil dos anos 80. Belém: Grafnorthe, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. *Tribalismo pós-moderno: Da identidade às identificações*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILANI, Marco Antonio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização : (1981-1995)*. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado)– Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

McNEIL, Legs. *Mate-me por favor*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2014.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*, n. 3, dez. 1996.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: Secult, 1999.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e o som tropical. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Org.). *O que é documentário?* Estudos de Cinema SOCINE 2000. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch – Filme etnográfico e antropologia visual. *Doc On-Line*, [on-line], n. 3, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão “O Popular e o Sagrado”

*Paulo José de Siqueira Tiné**

O eixo temático da obra em questão partiu do conceito de sagrado em sentido amplo, no qual elementos provindos da liturgia católica convivem com procedimentos musicais advindos da música popular, étnica e contemporânea. Nessa vertente se enquadra a “Missa para Coro, Cordas e Percussão”, devendo ser realizada por um grupo pequeno de vozes mistas (entre 8 e 16). Se trata de uma obra de um longo processo de composição. A princípio foi uma obra composta para coro à capella, mas a dificuldade da montagem por coros não profissionais fez com que o autor adotasse a orquestra de cordas como suporte, amenizando assim os trechos mais difíceis. Além disso, a versão para coro não continha o Credo que foi composto já na perspectiva da obra com as cordas arcadas, embora não tenha sido utilizado o texto completo. Os instrumentos de percussão utilizados procuram realizar um contraste timbrístico em relação ao restante do conjunto tratando-se, quase totalmente, de instrumentos advindos da cultura popular, principalmente da cultura afro-brasileira. Entretanto não foi utilizado nenhum toque ou time line específicos da música de candomblé, afoxé ou capoeira. Então, qual o sentido de se compor uma missa hoje? Em uma famosa frase atribuída ao compositor estoniano Arvo Pärt, “em arte tudo é possível, mas nem tudo é necessário”, encontra-se o âmago do que essa obra pretende atingir, ainda que esse fato permaneça ao nível da intenção, pois, de fato, seria pretencioso se arrogar a presunção de se atingir tal objetivo. Por outro lado, a citação do compositor não significa uma filiação aos seus procedimentos composicionais embora, o contexto da popularização de sua obra seja bastante significativa para o autor dessa Missa. A saber, trata-se da gravadora ECM records que tem como mentor Manfred Eicher. Nesse sentido, as audições de álbuns de referência serviram de inspiração estética para o autor, álbuns como *Officium* que junta o saxofonista e improvisador norueguês Jan Garbarek com o quarteto masculino vocal The Hilliard Ensemble, álbuns do guitarrista, também norueguês Terje Rypdal, como *Quod erat Demonstrandum*, com o Borealis Ensemble e o próprio compositor à guitarra elétrica, *Abour Zena* de Keith Jarrett com orquestra de cordas, contrabaixo e saxofone, etc. Enfim, uma série de obras em álbuns onde elementos jazzísticos e étnicos se confluem com a música escrita. Nesse mesmo contexto surgem, naquilo que Manfred chamou de ECM New Series a gravação de obras de Steve Reich, Arvo Pärt e, por exemplo, a parte da produção orquestral de Egberto Gismonti em *Meeting Point*. Seguindo o pensamento citado do compositor, do sentido de uma arte necessária, se deduz que, ela só poderia

* Instituto de Artes UNICAMP. E-mail: paulotine70@hotmail.com

ser necessária se for essencial. Mas o que seria uma música essencial? Para o músico indiano Hazrat Inayat Khan (1882-1927), um dos primeiros expoentes do sufismo no ocidente que chegou a conhecer A. Scriabin, “música é a miniatura de toda a harmonia do universo, e a harmonia do universo é música em si, e o homem, sendo a miniatura do universo, deve mostrar a mesma harmonia” (KHAN, 1996, 111). A obra tem o texto litúrgico como fio condutor, não no sentido de ilustrar ou figurar os significados, mas no sentido da recitação. Por outro lado as acepções do termo “popular” são difusas. No caso específico dessa obra, ele se remete principalmente ao uso dos instrumentos de percussão afro-brasileiros como o agogô, o caxixi, mas somam-se a eles o prato suspenso as congas. Para além desse uso prático, a referida acepção também deixou de designar necessariamente a popularidade de um gênero musical como jazz, que só foi realmente popular nas primeiras décadas do séc. XX. Entretanto, com a sua aculturação no Brasil, a expressão música popular também designou o jazz brasileiro e é nesse sentido que o termo é utilizado para essa música, principalmente no que se refere aos procedimentos harmônicos realizados.

KHAN, Hazrat Inayat. *The Mysticism of Sound and Music: The Sufi teaching of Hazrat Inayat Khan*. Boston: Shambhala Dragon Ed., 1996.



Kyrie

Paulo Tiné

♩ = 75

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Percussion

Agogô

pp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Kyrie

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Vocalists:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Kyrie Elei".
- Percussion (Perc.):** Features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with 'p' and 'f' dynamics.
- String Instruments:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Dynamic markings include *p* (piano) and *div.* (divisi). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.



Kyrie

3

7

S
son *mp* Ky ri e É

A
mp

T
son *mp* Ky ri e É

B
mp

Perc.
mp

Vln. I
mp

Vln. II
mp

Vla.
mp

Vc.
mp

Cb.
mp



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Kyrie *rit.*

S
le i son Ky rie É lei son
rit.

A

T
le i son Ky rie É lei son
rit.

B

Perc.
10 *rit.* *mf*

Vln. I *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla. *rit.*

Vc. *rit.*

Cb. *rit.*



14 *solo* $\text{♩} = 115$ Kyrie 5

S
Chris__ te___ é lei son chris teé le__ i son chris__ te___ é__ le i son

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Kyrie

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Soprano (S):** Lyrics: "chris_ teé le_ i son" followed by a long note, then "é _____ le _____ i son _____".
- Alto (A):** Lyrics: "solo" above the staff, then "Chris_ te _____ é lei son chris_ teé".
- Tenore (T):** No lyrics.
- Basso (B):** No lyrics.
- Perc.:** Percussion part, starting at measure 23.
- Vln. I:** Violin I part, starting at measure 23.
- Vln. II:** Violin II part, starting at measure 23.
- Vla.:** Viola part, starting at measure 23.
- Vc.:** Violoncello part, starting at measure 23 with a "solo" marking and a triplet of eighth notes.
- Cb.:** Contrabass part, starting at measure 23.



Kyrie 7

S
A
T
B
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

le i son chris te é le i son chris teé le i

solo



Kyrie

87

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

son

solo

Chris_ te_ é lei son chris_ teé le_ i son

37

37



Kyrie 9

Soprano (S): *44* Musical notation with lyrics: chris te e le i son chris te e le i son

Alto (A): *44* Musical notation with lyrics: chris te e le i son chris te e le i son

Tenor (T): *44* Musical notation with lyrics: chris te e le i son chris te e le i son

Bass (B): *44* Musical notation with lyrics: chris te e le i son chris te e le i son

Percussion (Perc.): *44* Musical notation with rests

Violin I (Vln. I): *44* Musical notation with rests

Violin II (Vln. II): *44* Musical notation with a solo marking and triplet figures (3)

Viola (Vla.): *44* Musical notation with rests

Violoncello (Vc.): *44* Musical notation with rests

Contrabasso (Cb.): *44* Musical notation with rests



Kyrie

10

50

S

A

T

B

50

Perc.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Chris_ te_ é lei son chris_ teé le_ i son chris_ te_ é_



58

S

A

T

B

le i son chris_ teé le_ i son

tutti

tutti

58

Perc.

58

Vln. I

solo

3

3

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Kyrie

12

65

S

A

T

B

Perc.

65

pp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

non div.

pizz.non div.

non div.



74

S

A

Tutti

B

Perc.

74

Vln. I non div.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



14 Kyrie tutti

83

S
A
T
B

Chris_ te_ é lei son chris_ teé

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



90

S
le i son chris te é le i son

A

T

B

Perc.

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Kyrie

Tempo Primo ♩ = 75

16

95

S
chris— teê le— i son *p* Ky ri

A
p Ky ri

T
p Ky ri

B
p Ky ri

Perc.
95

Vln. I
95

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



99

S e É le i son

A e É le i son

T e É le i son

B e É le i son

Perc.

99

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Kyrie

18

102

S
Ky ri e É le i

A
Ky ri e É le i

T
Ky ri e É le i

B
Ky ri e É le i

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Kyrie

105

S
son Ky rieÉ lei son
rall.

A
son Ky rieÉ lei son
rall.

T
son Ky rieÉ lei son
rall.

B
son Ky rieÉ lei son
rall.

Perc.

Vln. I
rall.

Vln. II
rall. div.

Vla.
rall.

Vc.
rall.

Cb.
rall.



Glória

Paulo Tiné

Tempo: $\text{♩} = 120$ (initially), $\text{♩} = 60$ (at 3/4 time signature change)

Vocal Parts:

- Soprano:** Rests throughout.
- Alto:** Rests until 3/4 time signature change, then *solo* $\text{♩} = 60$ with notes G4, A4, B4, A4, G4.
- Tenor:** *solo* $\text{♩} = 120$ with notes G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Lyrics: *p* Glo_ri_a In_ ex_ cel_ sis De_ o_ *mp*
- Bass:** Rests until 3/4 time signature change, then *solo* $\text{♩} = 60$ with notes G2, A2, B2, A2, G2.

Instrumental Parts:

- Percussion:** Rests throughout.
- Violin I:** Rests until 3/4 time signature change, then $\text{♩} = 60$ with notes G4, A4, B4, A4, G4. *div.*
- Violin II:** Rests throughout.
- Viola:** Rests until 3/4 time signature change, then *solo* $\text{♩} = 60$ with notes G3, A3, B3, A3, G3.
- Cello:** Rests until 3/4 time signature change, then *solo* $\text{♩} = 60$ with notes G2, A2, B2, A2, G2.
- Contrabass:** Rests throughout.

Dynamic Markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *solo* (solo).



Glória

S. *mf* ho mni bus bo nae vo lun ta tis *p* Lau da mus

A. *mf* bo nae vo lun ta tis

T. *mf* ho mni bus *mf* vo lun ta tis *p* Lau da mus te

B. *mf* vo lun ta tis *p*

Perc. *mf*

Vln. I. *mf* *mf* *p*

Vln. II. *mf* *mf* *p*

Vla. *mf* *mf* *p*

Vc. *mf* *mf* *p*

Cb. *mf* *mf* *p*



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Glória 3

S
te Be ne di ti mus te A do ra mus Glo ri fi

A
Glo ri fi

T
A do ra mus te *f* Glo ri fi ca mus

B
Be ne di ti mus te *f* Glo ri fi ca mus

Perc.

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

Cb.
f



Glória

4^s

S ca mus te

A ca mus te gra ti a di mus ti bi

T te Pro ter man gan Glo ri a tu am

B te Glo ri a tu am

15

Perc.

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Glória

5

19

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Do mi ne De_ us

Rex cae lis tis

lis tis



Glória

S
Deus Pa ter Om ni po tens

A
solo

T
solo

B
Do mi ne Fi li u ni ge ni tum

Perc.

Vln. I
mp

Vln. II
mp

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Glória 7

S *f* Do mi ne De us *f* Fi lius Pa tris *rit.*

A Je su Chris te *f* *p* A gnus De i *f* *rit.* *solo*

T Je su Chris te *f* *p* A gnus De i *f* *rit.* *solo*

B *f* Do mi ne De us *f* Fi lius Pa tris *rit.*

Perc.

Vln. I *f* *rit.*

Vln. II *f* *rit.*

Vla. *f* *rit.*

Vc. *f* *rit.*

Cb. *f* *rit.*



Glória

8^s

S *p* Qui tol lis pec ca te mun di

A *mp*

T *p* Mi se re re No

B

28

Perc.

28

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Glória

9

30

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Qui tol__ lis pec ca ta mun__ di

bis

mp

Sus__ ci

mp

mp

mp

mp



Glória

10

32

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Qui se desadex te ram pa

pe de pre ca ci o nem nos tram

pe de pre ca ci o nem nos tram



Glória

11

34

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

tris

Mi se re re No bis

No bis

Mi se re re No bis



Glória

12

37

S. Quo ni am tu so lus Sanc tos

A. tu so lus Do mi nu *f*

T. *mf* Quo ni am tu so lus Sanc tus

B.

Perc. 37

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



40

S
f tu _ so _ lus Al tis si mus *>* Cum sanc toS pi ri tu

A
 tu _ so _ lus Al tis si mus *>* *solo* Je _ su _ Chris te

T
f so _ lus Al tis si mus *solo* Je _ su _ Chris te

B
f Cum sanc toS pi ri tu

Perc.
 40

Vln. I
 40 *div.*

Vln. II
 40 *div.*

Vla.
f *p* *div.*

Vc.
f

Cb.
f



Glória

14

43

S
De i Pa tris A mén

A
solo
In Glo ria De i Pa tris A mén rit.

T
solo
In Glo ria A mén A

B
De i Pa tris A mén

Perc.
43

Vln. I
43

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Glória

15

49

S

A

T

B

Perc.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mên



Credo

$\text{♩} = 135$

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in treble clef, while the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass) are in their respective clefs. The percussion part includes Conga and Prato. The lyrics are: Soprano: Cre do; Alto: Cre do, Fac to rem; Tenor: In u num De o; Bass: Credo, Fac to rem. The percussion part includes Agogô and Prato markings.

Soprano
Cre do

Alto
Cre do Fac to rem

Tenor
In u num De o

Bass
Credo Fac to rem

Percussion
Agogô Prato
Conga

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

The musical score is for the 'Credo' section of a Mass. It features a vocal choir with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'Et Ter__ rae__', 'coe__ lis__', 'vi si bi li um__', 'Om ni', 'coe lis__', 'Cre__ do__'. The percussion part (Perc.) includes a variety of rhythmic patterns, some marked with 'x' for cymbals and '*' for snare. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a fermata on the first measure of the vocal parts.



Credo

3

15

S. Et in vi si bi li um___

A.

T. um___ Et___ in u num do mi num_

B. Et___

Perc. 15

Vln. I 15

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

4²

S Je sum Chris tum De un de De o Lu men de lu mi

A De un de De o Lu men de lu mi

T Chris tum

B Cris tum

Perc. 22

Vln. I 22

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Credo

5

30

S ni De un ve ro de De o ve ro

A ni De un ve ro de De o ve ro

T et in car

B et in car

Perc. 30

Vln. I 30

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

6

38

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

na tus est de's pi ri tu sanc tu ex Ma ri a vir gi ne



46

S
ex Ma ri a vir gi ne et ho mo fac tus est

A
ex Ma ri a vir gi ne

T

B

Perc.
46

Vln. I
46

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.
pizz.



Credo

8

S

A
cru ci fi xus e ti am pro no bis

T

B
pro

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.
arco >



Credo

rit. ♩ = 50

61

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

et res su re xit

et se pul tus est

no bis et se pul tus est



Credo

10

S
pp
et res su re xit ter ti a di e _____

A
pp
ter ti a di e _____

T

B
pp
Et res su re xit ter ti a di e

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Credo

$\text{♩} = 100$ 11

Tempo Primo

79

S. Et as cen dit in coe lum _____ Se det_

A. Et as cen dit in coe lum _____ Se det_

T. 8

B. Et as cen dit in coe lum

Perc. 79

Vln. I. poco rit.

Vln. II. poco rit.

Vla. poco rit.

Vc. poco rit.

Cb. pizz. poco rit. arco



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

12

S
non

A
cu jus re gni

T
Se det cu jus

B
Ad dex te ram pa tris

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



94

S e rit fi nis Do

A et in spi ri tum sanc tum

T

B

Perc. 94

Vln. I 94

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

14

S
102
mi num

A

T
8
et vi tam ven tu ri

B
sac cu li

Perc.
102

Vln. I
102
div.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



109 *a tempo*

S a — men ————— *f* A men A men

A *a tempo*
A men ————— a men ————— *f* A men A men

T *a tempo*
A men ————— *f* A men A men

B *a tempo*
a men *f* A men A men

Perc. 109 *a tempo*

Vln. I 109 *a tempo*

Vln. II *a tempo*
f div. *f*

Vla. *a tempo*
f

Vc. *a tempo*
f

Cb. *a tempo*
f 5a corda



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Credo

16

119

S

A

T

B

Perc.

(8^{va})

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Sanctus

Paulo Tiné

$\text{♩} = 50$

Soprano
p Sanc tus Sanc tus *mf* Do mi ne De us Sa ba oth

Alto
p Sanc tus Sanc tus *mf* Do mi ne De us Sa ba oth

Tenor
p Sanc tus *mf* Sanc tus

Bass
p Sanc tus Sanc tus *mf* Sanc tus

Prato suspenso:
Percussion
p

Violin I
p

Violin II
p

Viola
p *mf*

Cello
p *mf* *p*

Contrabass
p



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus

The musical score is for the Sanctus section of a Mass. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) along with Percussion. The score is in 6/8 time and consists of 8 measures. The vocal parts enter in measure 2 with the lyrics "Sanctus". The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The string parts provide harmonic support, with the Viola part marked *div.* (divisi) in measure 2. The Percussion part features a rhythmic pattern in measures 2 and 4.

Soprano: *p* Sanctus Sanctus *mf* Sanctus

Alto: *p* Sanctus Sanctus *mf* Sanctus

Tenore: *p* Sanctus Sanctus

Basso: *p* Sanctus Sanctus Sanctus

Percussão: *p*

Violino I: *mf*

Violino II: *mf*

Viola: *p* *div.*

Violoncello: *p*

Contrabaixo: *p*



Sanctus

3

6

S
tus *p* Sanc tus Sanc tus

A
tus *p* Sanc tus Sanc tus

T
8 *mf* Ple ni Sunt Cae li et Ter ra *p* Sanc tus Sanc tus

B
mf Ple ni Sunt Cae li et Ter ra *p* Sanc tus

Perc.
6 *p*

Vln. I
6 *p*

Vln. II
6 *p*

Vla.
6

Vc.
6 *f*

Cb.
6 *f*



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus = 60

S
f Glo — ri a tu — a

A
f Glo — ri a tu — a *mf* Ho — san — na in ex cel —

T
8

B

Perc.
9

Vln. I
9

Vln. II
mf

Vla.

Vc.

Cb.

mf



Sanctus

5

The musical score for the Sanctus, page 5, features the following parts and lyrics:

- Soprano (S):** Rests throughout the measure.
- Alto (A):** *mf* sis Ho san na in ex cel
- Tenor (T):** *mf* Ho san na in ex cel
- Bass (B):** Ho san na in ex cél sis ho san
- Percussion (Perc.):** *mf* Triplet accompaniment.
- Violin I (Vln. I):** Rests throughout the measure.
- Violin II (Vln. II):** *mf* Accompaniment.
- Viola (Vla.):** *mf* Accompaniment.
- Violoncello (Vc.):** *mf* Accompaniment.
- Contrabasso (Cb.):** *mf* Accompaniment.



Sanctus

The musical score for the Sanctus is arranged for a mixed choir, strings, and percussion. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the text: "Ho san na in ex cel sis in sis Ho san na in ex cel sis ex na". The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provide harmonic support. The score is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.



Sanctus

7

20

S
— ex cé — sis ho — san na

A
sis ho — san na

T
8 ho —

B
ho — san na in ex cé — sis —

Perc.
20

Vln. I
20

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus *rit.* ♩ = 50

8^a

S in ex cêl sis rit. Be ne dic tus

A in ex cêl sis in ex cêl sis rit.

T san na in ex cêl sis rit. Be ne

B

24

Perc. *rit.*

24

Vln. I *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla. *rit.*

Vc. *rit.*

Cb. *rit.*



Sanctus

29

S

Be__ ne__ dic tus Be__ ne__ dic tus

A

Be__ ne__ dic tus Be__ ne__ dic tus

T

8 dic tus Be__ ne__ dic

B

Be__ ne__ dic tus

29

Perc.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus

10

32

S
ne _ dic tus _____ *f* Be _ ne _ dic tus _____

A
_____ Be _ ne _ dic tus _____ qui ve _ nit in no _

T
8
tus _____ Be _ ne _ dic tus _____ qui ve _ nit in no _

B
Be _ ne _ dic tus _____ *f* Be _ ne _ dic _____ tus _____

Perc.
32

Vln. I
32 *f*

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.
f

Cb.
f



Sanctus

♩ = 60

36

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mi ne do mi ni *mf* Ho san na in ex cé sis Ho

8 mi ne do mi ni *mf* Ho san na

mf Ho san na in ex cé sis Ho san na

36

div. *mf*

mf

pizz. div.

mf

Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus

12

42

S

Ho__ san na in ex cêl__ sis _____ in ex cêl__ sis

A

san na Ho__

T

8 in ex cêl__ sis In ex cêl__ sis

B

Ho__ san na

Perc.

42

Vln. I

mf

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Cb.

arco



Sanctus

48 *rit.*

S in ex cêl sis Ho san na in ex cêl sis in ex cêl sis

A san nain ex cêl sis Ho san na in ex cêl sis ho san

T Ho san na in ex cêl sis Ho san na

B in ex cêl sis Ho san na Ho san

Perc. 48

Vln. I 48 *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla. *rit.*

Vc. *rit.*

Cb. *rit.*



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão "O Popular e o Sagrado"

Sanctus

14

55

S

sis

A

na

T

8

B

na

55

Perc.

Vln. I

55

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Agnus Dei

Paulo Tiné

The musical score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, each with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Percussion (with 'caxixi agudo' and 'caxixi grave'), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: 'Agnus Dei Agnus Dei Agnus Dei Agnus Dei'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *div.* (divisi). There are also trill ornaments and triplet markings throughout the score.



Agnus Dei

The musical score is for the 'Agnus Dei' movement. It features a vocal choir with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'i Qui tol lis Pec ca ta mun di'. The Soprano part begins with a melodic line in 2/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The Alto part has a whole note 'i' followed by a rest. The Tenor part has a whole note 'De i' followed by a rest, then a melodic line in 3/4 time marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass part has a whole note 'De i' followed by a rest. The Percussion part (Perc.) has a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The String quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) enters in the second measure. Vln. I and Vln. II have a melodic line marked 'solo' and 'p'. Vla. has a melodic line marked 'solo' and 'p'. Vc. and Cb. have a harmonic accompaniment marked 'p'. The score concludes in the third measure with a final chord in 3/4 time.



Agnus Dei

3

10

S

A

T

B

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Qui tol lis pec ca ta mun di

Qui tol lis pec ca ta mun



Missa para Coro Misto, Cordas e Percussão “O Popular e o Sagrado”

rit. **Agnus Dei**

S *rit.* **pp** A gnus De i A gnus De i A gnus

A *rit.* **pp** A gnus De i A gnus De i A gnus

T *rit.* **pp** A gnus De i A gnus De i A gnus De i

B *rit.* **pp** A gnus De i A gnus De i A gnus De i

Perc. 14 *rit.* **pp** A gnus De i A gnus De i A gnus De i

Vln. I 14 *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla. *rit.*

Vc. *rit.*

Cb. *rit.*



Agnus Dei
a tempo 5

S
De i Agnus Dei i
A
De i Agnus Dei i
T
Agnus Dei i
B
Agnus Dei i
Perc.
Agnus Dei i Qui tol lis pec ca ta mun
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.



Agnus Dei

S
A
T
B

Qui _ tol _ lis
Qui _ tol _ lis pec ca _ ta mun _ di _
Qui _ tol _ lis Qui _ tol _ lis pec ca _ ta mun _
di

Perc.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

tutti
tutti
pizz.

6
22
22

3/4



Agnus Dei 7

rit. *a tempo*

S
Qui tol lis pec ca ta mun di *A a tempo* gnus De i

A
rit. mi se re re no bis *A a tempo* gnus De i

T
di *rit.* *a tempo* ui tol lis

B

Perc. *rit.* *a tempo*

Vln. I *rit.* *a tempo*

Vln. II *rit.* *a tempo*

Vla. *rit.* *a tempo*

Vc. *rit.* *a tempo*

Cb. *rit.* *a tempo*



Agnus Dei

8

30

S
A gnus De i A gnus De i

A
A gnus De i A gnus De i

T
Qui tol lis Qui tol lis

B

Perc.
30

Vln. I
30

Vln. II
30

Vla.
30

Vc.
30

Cb.
30



Agnus Dei

Piu Mosso $\text{♩} = 81$

The musical score is for the Agnus Dei movement, page 9. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

The score begins at measure 32. The vocal parts have the following lyrics: Soprano: "A gnus Dei i Do na no bis"; Alto: "A gnus Dei i"; Tenor: "pec ca ta mun di"; Bass: "Do na no bis pa".

The instrumental parts include various markings such as *rit.* (ritardando) and *f* (forte). The percussion part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) also include triplets and dynamic markings.



Agnus Dei

10

35

S. pa cem

A. *f* Do na no bis pa cem

T. *f* Do na no bis

B.

Perc. 35

Vln. I 35

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



38

S

A

T
pa cem

B

Perc.

Vln. I
div.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Agnus Dei

12

S
A
T
B
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Don na no bis pa _____
Don na no bis pa _____ cem 3



Agnus Dei

12

S

Don na no bis pa _____

A

T

B

Don na no bis pa _____

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



45

S
cem Pa cem

A
Don na no bis pa cem

T
Don na no bis pa cem Pa cem

B

Perc.
45

Vln. I
45

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Agnus Dei

14

Soprano (S): *45 rit.* Pa _____ cem

Alto (A): *rit.* Pa _____ cem

Tenore (T): *rit.* Pa _____ cem

Basso (B): *rit.* Pa _____ cem

Percussion (Perc.): *49* cem _____ Pa _____ cem

Violino I (Vln. I): *45 rit.*

Violino II (Vln. II): *rit.*

Viola (Vla.): *rit.*

Violoncello (Vc.): *rit.*

Contrabbasso (Cb.): *rit.*





Editoração e impressão:

Gráfica da UFRGS
Rua Ramiro Barcelos, 2500
Porto Alegre/RS
(51) 3308 5083
grafica@ufrgs.br
www.ufrgs.br/graficaufrgs