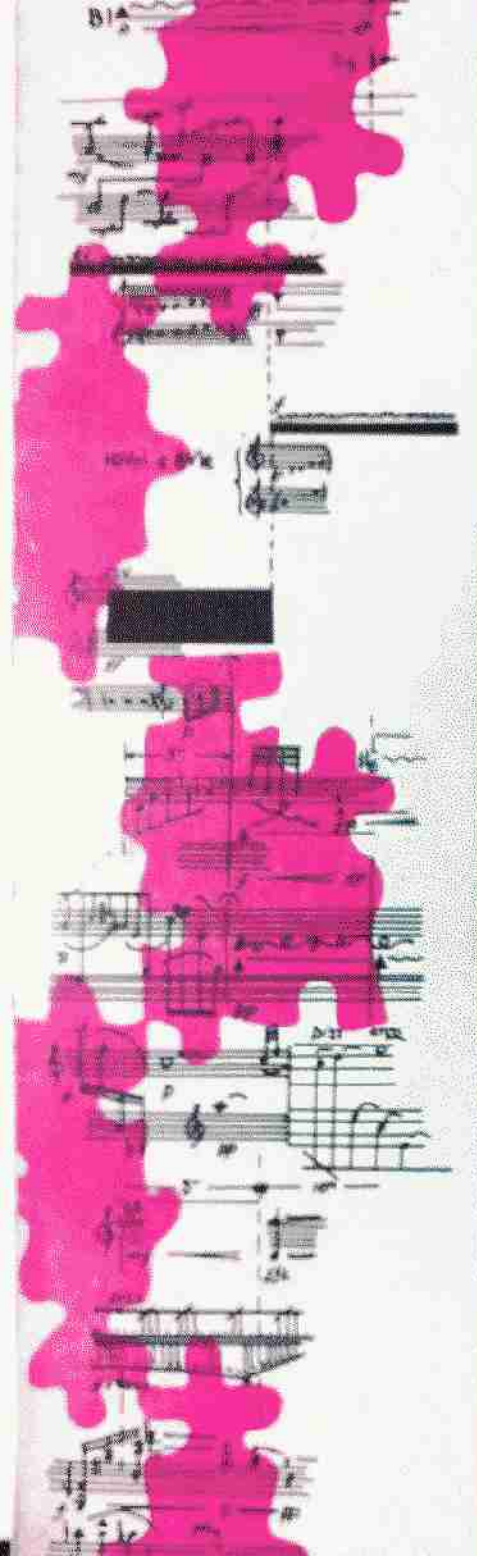


# Art 023

Revista da Escola de  
Música da Universi-  
dade Federal da Bahia

DEZEMBRO 1983

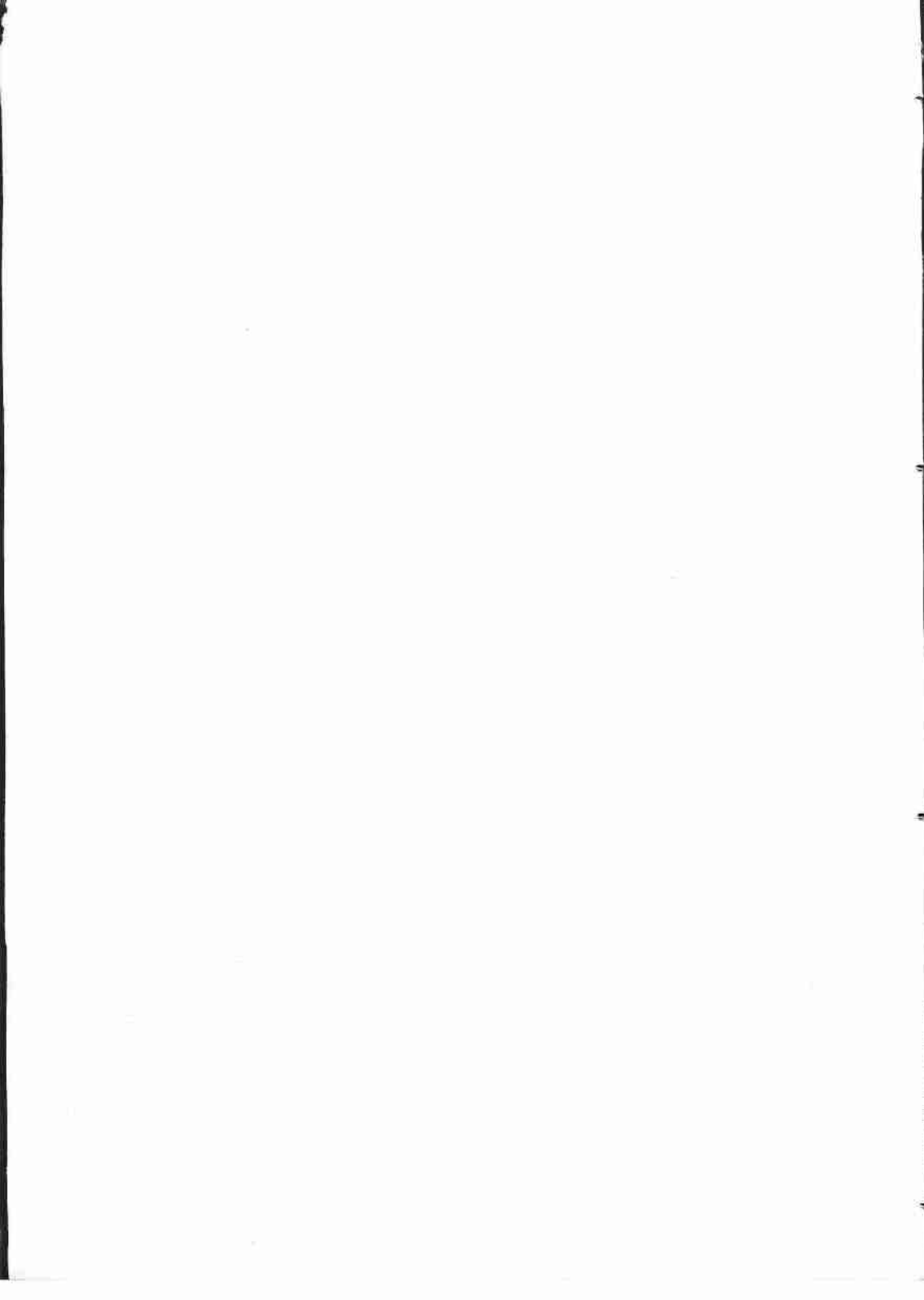
UFBA - CNPq



# ART 023

REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

1995



---

## REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

**Editor:**

*Paulo Costa Lima*

**Co-editor:**

*Maria da Conceição Perrone*

**Conselho Editorial:**

*Celso Loureiro Chaves, Fernando Cerqueira, Paulo Costa Lima (Composição)*

*Alda Oliveira, Ana Margarida Lima, Irene Tourinho (Educação Musical)*

*Oscar Dourado, Saloméa Gandelman (Execução Musical)*

*Maria da Conceição Perrone, Regis Duprat (Musicologia)*

*Angela Lühning, Kilza Zetti, Manuel Veiga (Etnomusicologia)*

*Ilza Nogueira, Jamily Oliveira (Teoria Musical)*

**Corpo Consultivo:**

*Keith Swanwick (Educação Musical - Inglaterra)*

*T. J. Anderson (Composição - USA)*

*Gerard Béhague (Etnomusicologia - USA)*

*Thomas Patterson (Execução Musical - USA)*

**Coordenador do II Simpósio Brasileiro de Música:**

*Manuel Veiga*

*Capa: Piero Bastianelli*

*Revisão: Lucy Cardoso*

*Editoração Eletrônica: Contexto*

ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - nº 001 (abr./jun. 1981).  
Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).  
Periodicidade varia: nº 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano. Interrompida em 1987.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3.  
Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. 1.  
Universidade Federal da Bahia. Escola de Música e Artes  
Cênicas.

CDD 705  
EDU 7(05)

## SUMÁRIO

- POR QUE USAR MÚSICA DE MASSA NA EDUCAÇÃO ESCOLAR? OU SEDUÇÃO, ABERRAÇÃO, APELAÇÃO E FORMAÇÃO	
<i>Irene Tourinho</i> .....	7
- PROFESSOR OU ARTISTA? LEIGO OU LETRADO?	
<i>Rosa Fuks</i> .....	21
- REPERTÓRIO: MODA, TRADIÇÃO. POR QUE USAR MÚSICA DE MASSA NA EDUCAÇÃO ESCOLAR?	
<i>Vanda Lima Bellard Freire</i> .....	27
- INFORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL	
<i>Alda de Jesus Oliveira</i> .....	31
- MÚSICA E PSICANÁLISE: UMA BIBLIOGRAFIA PRELIMINAR COM 100 TRABALHOS DE REFERÊNCIA	
<i>Paulo Costa Lima</i> .....	39
- A TEORIA COMPOSICIONAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	
<i>Ricardo Tacuchian</i> .....	53
- A TEORIA COMPOSICIONAL DE JOHN CAGE: AS EXÉQUIAS DA GRANDE TRADIÇÃO OCIDENTAL	
<i>Ilza Nogueira</i> .....	57
- BREVE RESENHA DAS CONTRIBUIÇÕES DE SCHENKER E SCHOENBERG PARA A ANÁLISE MUSICAL	
<i>Marcos Branda Lacerda</i> .....	65
- SCHENKER E SEUS DISCÍPULOS NA AMÉRICA: OS ORTODOXOS	
<i>Cristina Capparelli Gerling</i> .....	81
- PRIMEIROS PASSOS DA TEORIA COMPOSICIONAL CONTEMPORÂNEA E CONTEXTO UNIVERSITÁRIO	
<i>Ricardo Tacuchian</i> .....	89

indefiníveis e simulacros de experiências são agora vividos como situações reais.

Assim, muitas das músicas mais tocadas, mais ouvidas e vendidas, têm o seu potencial de sedução não na linguagem sonora ou na organização formal que apresentam e sim na situação total que tais músicas promovem, recriam ou acompanham. Essa condição de celebração de situações totalizantes têm validade, junto ao grande público, tanto as músicas da “moda” - aquelas que aparecem repentinamente e têm uma vida aparentemente breve - quanto as da “tradição” - aquelas que passaram por critérios de julgamento temporal. Penso que os conceitos de moda e tradição podem ser entendidos a partir do que carregam de referência histórica, social e cultural, reduzindo o antagonismo entre esses termos. Mas essa discussão seria longa e de toda forma incluiria -tanto para os produtos da moda quanto para os da tradição - essa vertente que vê a situação como mensagem.

A força dessa criação de contextos ou simulacros, onde produtos artísticos se articulam com objetos variados, oferece outras formas de seduzir os artistas. Não é apenas o sucesso, a participação numa cultura global ou o vigor da relação entre artista e mega-audiência que inflama criadores e intérpretes. Hoje, já se sabe que a chamada cultura de massas é apenas uma “primeira e rudimentar etapa rumo à provável consolidação de uma cultura das mídias”<sup>1</sup>. A idéia de cultura das mídias, segundo Santaella, pretende “colocar em evidência a questão de que a já tradicional cultura de massas está hoje convivendo com outros tipos de mídia que não podem mais ser chamados de massa” (p.29). “Com isso”, ela diz, “o que essas novas mídias estão indicando, em primeiro lugar, é que elas proliferam através do reaproveitamento das mídias já existentes, provocando um desvio produtivo no uso das tradicionais mídias de massa”. Além disso, Santaella afirma que essas novas mídias interativas e bidirecionais, “também parecem estar demonstrando que deverão provocar na cultura de massas tanto ou mais efeitos de transformação do que esta produziu nas formas eruditas e populares de cultura” (p.29).

É certo que estes meios de comunicação e manipulação de informação pós-televisão, tais como o videocassete ou o correio eletrônico - para mencionar os mais simples - representam também uma forma de transformação das relações de produção e percepção de objetos e obras artísticas. A produção se transformou em verdadeira rede de subsistemas onde as conexões inter-mídias exigem grupos interdisciplinares de trabalho. Nossa percepção vai se alterando; ora sedenta de grandes efeitos, ora buscando as essências da criação. Porém, junto ao prazer e a magia de seduzir e ser seduzido, todas essas possibilidades dos novos sistemas de comunicação oferecem riscos e ameaças. Não foram poucas as discussões sobre os efeitos indesejáveis da cultura de massas. Nessas discussões, o indivíduo é visto

<sup>1</sup> SANTAELLA, L. (1992) *Cultura das Mídias*, Razão Social Empreendimentos Editoriais, SP (p. 29).

como receptor/consumidor de mundos artificialmente criados, mecanizados e enlatados e acaba ganhando evidência a partir das necessidades e frustrações que tais mundos injetam e exacerbam no viver diário de cada um desses indivíduos. Essas questões apontam para a segunda parte desse trabalho.

## Parte II: Aberração

Denúncias de que os meios de comunicação são desumanizantes e escravizantes, de que nos privam do que nos prometem, de que descaracterizam nossos comportamentos e alienam nosso pensamento, e de que nos encharcam com a falsa impressão de participação e autonomia social já se tornaram comuns. Nenhuma dessas críticas é esvaziada de alguma razão. Entretanto, elas se dirigem antes ao conteúdo e à utilização que é feita dos meios de comunicação que propriamente aos meios em si.

A aberração diretamente relacionada a essas mídias é “o controle crescente dos meios de comunicação de massa por um número cada vez menor de corporações gigantescas”<sup>2</sup>. É claro que essa concentração de poder sobre os meios de comunicação facilita a alienação, a descaracterização e a manipulação das informações que recebemos e podemos trocar. Não foi exagero quando se afirmou que essas mega-empresas, “juntas, exercem um poder homogeneizante sobre as idéias, a cultura e o comércio que afeta as maiores populações de que se tem notícia na história. Nem César, nem Hitler, nem Franklin Roosevelt e nem qualquer papa tiveram tanto poder como eles para moldar a informação da qual tantas pessoas dependem para tomar decisões sobre qualquer coisa - desde em quem votar até o que comer”<sup>3</sup>.

Poderíamos dizer que existe uma relação análoga e oposta entre a concentração de poder sobre os meios de comunicação de massa e a questão do acesso a esses meios; ou seja, apenas um número reduzidíssimo de indivíduos têm acesso à maior variedade e qualidade de mídias de comunicação e informação. Nesse sentido, a fonte de prazer e sedução dessas tecnologias recentes perde energia ao verificarmos que em países como o Brasil, “o receptor, quando muito, tem acesso a uma só mídia”<sup>4</sup>.

Poucos donos para muitas mídias e muitas mídias na mão de poucos caracteriza uma situação de aberração que atinge tanto artistas quanto receptores comuns. Poderíamos dizer que o ambiente artístico-cultural de aberração traz de

<sup>2</sup> FERREIRA, Argemiro: (1991) “As Redes de TV e os Senhores da Aldeia Global”, em *Rede Imaginária - Televisão e Democracia*, (p. 155-169) (Adauto Novais, Org.) Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, SP (p.155).

<sup>3</sup> Citado por FERREIRA, A. (1991) *op. cit.* (p.156).

<sup>4</sup> SANTAELLA, L. (1992) *op.cit.* (p.20).



volta a relevância das questões de conteúdo e de uso das mídias. Todos somos atingidos pelo nivelamento de muito da produção artística “a um padrão médio consumista”, pelo empobrecimento da criação, pela redução do nosso campo de escolhas, e pela dificuldade de “alargamento do repertório e circulação da informação nova”<sup>5</sup>. Cria-se, como já disseram, uma nova forma de censura, “não menos nociva e bárbara que a censura ideológica”, que é a submissão “das artes e literatura às leis que regem a circulação de mercadorias”<sup>6</sup>

Como mercadorias, que efeitos podem causar em nós certas obras? Um dos efeitos possíveis é o de corromper o nosso gosto e a nossa capacidade de especulação artística. Isso, de certa forma, une sedução com aberração. Podemos cair de amores por uma música, instrumentista ou compositor da última moda, para percebermos, ou não, depois de algum tempo, que aquilo tinha pouca qualidade. É como se tivéssemos nos tornado mais vulneráveis a sermos seduzidos até por aberrações. É como se o nosso gosto não tivesse mais tempo para se formar e como se a nossa época não precisasse mais de construir critérios. Mas o contrário também acontece. Quantas vezes demoramos a reconhecer a qualidade de obras e artistas simplesmente por termos banalizado nossas capacidades de especulação? Nesse caso, é como se a convivência com aberrações tivesse diminuído nossa capacidade de nos deixar ser seduzidos, ou tivesse nos atolado numa lama sonora da qual temos dificuldade de sair.

Porém, se é verdade que somos atacados tanto por deslumbramentos quando por resistências aos produtos disseminados pelas mídias, algumas explicações devem ser pensadas. Tanto para um lado quanto para outro, nossa sensibilidade parece confundir a mídia com seus produtos. Parte do nosso deslumbramento pode ser explicado pelas amplas possibilidades de experimentação com novas formas de percepção e pela observação da facilidade com que indivíduos, ainda crianças, interagem com essas novas mídias. Segundo Santaella, uma possível explicação para as nossas resistências é a ameaça que as mídias podem representar à “integridade do corpo”. Ela diz: “cada nova técnica de produção, troca e armazenamento de linguagem que desloca essa produção do corpo e a estende para um suporte externo, é sempre recebida como uma ameaça à integridade do corpo, da sua imagem e da imagem do mundo”. Como linguagem ela entende o “cérebro e seus meios de transmissão, aparelho fonador, gestualidade, sutilezas do rosto, do ouvido e do olhar”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> ÁVILA, Carlos: (1992) “Poesia e sociedade de Consumo, em *A Palavra Poética na América Latina - Avaliação de uma Geração*; (p.109-118) Cadernos de Cultura da Fundação Memorial da América Latina. (Horácio Costa, Org.) (p.112).

<sup>6</sup> PAZ, Octávio, citado por Carlos Avila, (1992); op.cit. (p.110).

<sup>7</sup> SANTAELLA, L.: (1992) op.cit. (p.61).

Além da confusão entre meios e produtos, o deslumbramento e as resistências parecem nos fazer esquecer de que é a atividade humana que dá origem à produção e às formas de difusão que qualquer mídia utiliza. Já sabemos que “independente da vontade humana, a tecnologia não é nenhuma força propulsora na história. De si mesmas, as novas tecnologias não haverão de destruir as estruturas hierárquicas do poder. Mas são capazes de fazê-lo se os seres humanos optarem por aplicá-las com essa finalidade”<sup>8</sup>. Nossas opções geralmente respondem a chamamentos e necessidades observadas em nosso meio. Isso leva-me à terceira parte desse trabalho.

### Parte III: Apelação

Esta parte do trabalho orienta-se a partir de uma constatação e de uma indagação. A constatação é a de que há motivos suficientes para nos sentirmos seduzidos e amedrontados diante da ostensiva oferta de novas tecnologias. A indagação é: Que tipos de apelos poderiam caracterizar essa situação e a que formas de ação educativa esses apelos podem levar? Como apelação estou me referindo às estratégias utilizadas pelos meios de comunicação para seduzir e para dirigir nossas atenções e aos chamamentos práticos pedagógicos que podem decorrer do nosso contato com esses meios.

Na busca de levantar alguns caminhos para essa indagação e poder pensá-la em relação à música de massa e à ação escolar, recolhi, durante dez dias, todas as matérias que foram publicadas sobre atividades musicais num caderno de um jornal de São Paulo. Esse jornal tem uma tiragem média diária de aproximadamente trezentos mil exemplares e as matérias foram retiradas do caderno dedicado à cultura e às artes. Meu objetivo não era e nem é o de fazer inferências a partir de tão simples exercício. A curiosidade que me motivou era saber como a linguagem jornalística tratava a produção musical e principalmente como essa linguagem era usada para divulgar e “vender” esses produtos. A partir dessa curiosidade e terminado o exercício, juntei algumas observações e pensei sobre como essas observações poderiam provocar idéias sobre possíveis atividades de música na escola.

Vou começar pelo relato de pontos mais gerais, e passarei aos aspectos que chamei de apelativos na linguagem jornalística sobre a atividade musical. Deixarei as idéias relacionadas à escola para a última parte desse trabalho. Durante os dez dias desse exercício, apareceram quarenta matérias relacionadas à produção musical e músicos diversos. Essas matérias eram distinguidas através de nomes como “Show”, “Concerto”, “Pop”, “Rap”, “Country”, “Clássico”, “Rock” ou

<sup>8</sup> O'TOOLE, James: (1993) “Informação e Poder” em *Revista Diálogo*, (pp.22-30). N° 2. Vol. 26; (p.23).

“Radical”. Quatro matérias apareceram sob o nome de “Música”: Dessas quarenta matérias, quatorze se referiam à produção musical brasileira e apenas uma delas enfocava a atividade de instrumentistas solistas.

Um aspecto geral que anotei foi a maneira como as chamadas dessas matérias reforçavam e/ou criavam distinções de gêneros (clássico, rap, pop, radical, etc.) e principalmente a forma e ênfase em distinguir o produto chamado erudito, do popular. Para as apresentações de Zubin Mehta, por exemplo, as chamadas eram “Concerto”. Para as de Jorge Ben Jor, Paulinho da Viola, ou Antônio Nóbrega, lia-se “Show”. Até que ponto essas categorias se incorporaram tanto à nossa sensibilidade que só conseguimos nos desfazer delas no discurso e na teoria? Porém, a linguagem das mídias não pode, como já sabemos, separar rigidamente essas categorias convencionais.

A lógica das leis de mercado parece exigir que, em determinados momentos, algumas categorias sejam esquecidas e outras sejam reforçadas. A mistura de categorias também acontece e acaba gerando situações bem peculiares. Um exemplo disso é encontrar, paralela à denominação de “Concerto”, uma publicidade que convidava para a apresentação do maestro no Parque Ibirapuera através do seguinte anúncio: “O Zubin Mehta vai reger para você no Ibirapuera. Pode ir de jeans e sentar na grama que ele nem liga”. O apelo para a descontração e intimidade entre regente e audiência, além da roupagem da situação poderia - quem sabe? - levar o público a se sentir agradecido pela concessão do regente e seduzido a participar.

Mas a minha curiosidade principal - perceber as estratégias utilizadas pela linguagem impressa para falar sobre, e vender produtos da atividade musical apontou alguns aspectos apelativos que me pareceram sintomáticos de uma cena cultural mais ampla. Ao mesmo tempo, esses aspectos se tornaram significativos para nos ajudar a pensar sobre a atividade musical na escola, assunto que tratarei mais tarde. Foram essas observações mais específicas que me permitiram a ousadia de contar, nesse simpósio e para esse público, esse devaneio especulativo. Serão três os aspectos apelativos em que concentrarei meus comentários.

Já que nosso tema é música de massa, tentei perceber que apelos a linguagem jornalística utilizava em relação a essa música. Sem maiores pretensões conceituais, estou chamando de música de massa àquela que recebe, na mídia, espaço considerável tanto a nível de comentários como de exibição. Um primeiro aspecto que me tocou foi o *apelo à participação e envolvimento corporal* do ouvinte dessa música. Exemplos desse apelo são comentários do tipo: “O ritmo hipnotiza o corpo numa ginga sincopada”; ou “faz o esqueleto mexer”; ou “algumas faixas fazem subir ao teto”; ou ainda, “a apresentação mais fraca da noite não levantou a multidão”. Esses comentários aparecem principalmente em relação a gêneros outros que não aqueles designados de “Clássico” ou “Concerto”. Porém, assim como se misturam

categorias, os apelos também podem se misturar. A música chamada “Clássica” ou de “Concerto”, então, não consegue fugir, ou acaba tendo que se utilizar desse tipo de apelo. Numa das chamadas para o concerto da Filarmônica de Israel, por exemplo, lia-se: “Zubin Mehta promete fazer o público delirar”, dando a impressão de um envolvimento e participação além da mera audição. Entretanto, de uma maneira geral, esse tipo de comportamento não parece caracterizar a atitude que normalmente pode ser apreciada no consumidor frente a um gênero e outro. Na experiência comum, essas atitudes ainda são bem diferenciadas: um gênero pede comprometimento mental, e o outro parece exigir demonstração corporal de envolvimento.

Um segundo aspecto observado na linguagem jornalística em relação à atividade musical foi o *apelo à diversidade estilística e rítmica como ponto sedutor dessa produção*. Anotamos, por exemplo: “o grupo mistura regionalismos e guitarras”; ou, “eles mesclam o country tradicional com o rockabilly e blues”; ou, “pela diversidade (...) a audição repetida das músicas não cansa”; ou, ainda, oferecem “uma salutar confusão sonora que incorpora samba-reggae, marujada, samba-duro, funk, rumba, rock e outros sons indefinidos”. Mesmo Zubin Mehta foi saudado por apresentar um “repertório eclético ao ar livre”. Esse tipo de apelo parece colocar o sentido de diversidade na variedade de meios de produção e organização utilizados. Dessa maneira, parece que o significado de diversidade se desvincula das possibilidades que o próprio som oferece, mesmo quando originado de uma única fonte.

Um terceiro e último aspecto observado nessa pequena coletânea de matérias de jornal, foi o *apelo à narrativa centrada nas experiências cotidianas e comuns aos ouvintes*. Como exemplo, anotamos: “letras políticas que traduzem a rotina e os ideais pacifistas de uma legião de jovens...”; ou, “seu forte são mesmo as letras, assinadas por poetas locais alternativos”; ou, ainda, “letras politizadas chamam os negros à consciência. São panfletárias e até mesmo absolutistas, como reza o rap engajado no mundo inteiro”.

A importância da letra das músicas aparece ainda em outros comentários. Zê Ketti, falando sobre seu novo disco diz: “É uma música festiva, narra aventuras de um apaixonado perseguindo a amada pelo mundo, trombandando em PC Farias e doleiros uruguaios e remoendo saudades de Bob Marley e Peter Tosh”. Nessa mesma linha, lia-se numa matéria sobre uma cantora recém-lançada por Madonna: “seu disco inclui o novo modismo novaiorquino: poetas do asfalto. São crias dos guetos da cidade e declamam a angústia urbana em ritmo de rap. Têm pinta de marginal. Os poemas são medíocres... mas demos graças a Deus que os caras estejam rimando em vez de nos assaltarem”. Rapidamente, o espanto me fez indagar como o assalto às nossas mentes pode ser tão facilmente assimilado. Mas isso é só um parêntese.

O aspecto apelativo das narrativas das músicas atuais é questão complexa e merece um cuidado maior. Paul Willis, em pesquisa recente<sup>9</sup>, discute exatamente a importância das letras de músicas, principalmente para o público jovem. Ele nota como essas letras oferecem “um meio através do qual uma base estética afetiva pode se desenvolver, possibilitando que sentimentos pessoais e íntimos possam ser expressados e intercambiados”. Oferecem ainda, segundo ele, “um campo de discurso público” para esses jovens. Para Willis, “o conhecimento das letras, estilos e gêneros é freqüentemente usado como moeda de troca em conversas informais”. Ele afirma que “a música popular torna-se um dos meios principais através do qual os jovens se auto-definem”.

Desprezar os efeitos dessas mensagens é esquecer que para qualquer um de nós, inúmeras vezes, canções servem de motivo e de foco para estabelecer e criar situações. Se nos educadores pensarmos que para todo processo de vida auto-referenciado existe um processo paralelo que terá o outro como referência, e se as letras participam do processo de auto-definição dos jovens, poderemos chegar a alguns indícios de como os jovens - principalmente mas não exclusivamente - vêem os outros e o mundo.

Antes de chegar à escola, mas já com essas anotações na mão, andei perdida em divagações tentando encontrar sentidos e estabelecer relações entre essas poucas observações. Cada um desses três aspectos pode representar um tipo de atitude cultural vigente e apontar para muitas direções. Juntos, esses aspectos podem reforçar a idéia de que o ser humano anda maltratado e se maltratando. Que as formas prontas e rápidas de diversão têm soado mais alto e mais forte que um projeto de ação; e que o ideal de se fazer humano tem se esgotado no divertimento isolado e externamente guiado. Felizmente, esses aspectos também indicam que continuamos buscando formas de participação, lutando por ampliar nossas capacidades de comunicação e ainda unidos nas experiências mais comuns, rotineiras e significativas.

Uma outra direção para onde essas observações apontam é a sensação de que estamos perdendo o sentido da apreciação das chamadas “grandes obras”. Refiro-me aqui àquelas produções construídas por individualidades ligadas de corpo e alma à sua época, origem e comunidades. Essa perda de sentido da apreciação mais minuciosa levanta algumas questões: (1) Será que a necessidade de viver a diversidade restringe a apreciação a obras da atualidade? (2) Será que os feitos e obras que a memória humana transformou em tradição não mais inspirariam a nossa avaliação? (3) Será inevitável que a capacidade coletiva de produzir mega-espetáculos elimine nossas chances de buscar sentido, por exemplo, na obra

---

<sup>9</sup> WILLIS, Paul: (1990) *Common Culture*; Westview Press, Boulder, Colorado (p.69).

individual de um poeta ou compositor? (4) Devemos aceitar que a realização do prazer através do envolvimento corporal deve se antagonizar ou substituir o prazer da ação mental e reflexiva? (5) Deve o corpo paralisar-se para que a cabeça aja ou precisaríamos de emudecê-lo para que a cabeça fale?

Nego-me a acreditar que estamos fadados a conviver com esses dualismos grosseiros. Nego-me também a acreditar que esses confrontos são resultado de nossas próprias opções. Mesmo porque, paralelamente aos aspectos apelativos apontados aqui, alguns contra-apelos também podem ser percebidos hoje em dia. Um exemplo disso é a quantidade de músicas para meditação e relaxamento que se encontra no mercado. Nesse caso, o corpo não só é convidado a parar, como a mente deve ser distanciada das experiências mais práticas e comuns. Outro exemplo de contra-apelos que a música de massa também tem exibido é a revalorização do uso de instrumentos acústicos e a elaboração de arranjos puramente vocais.

Indo apenas um ponto além com essas especulações, penso nas palavras recentes de Marcelo Coelho<sup>10</sup>, articulista da Folha de São Paulo. Ele diz: "Será que as grandes obras de arte são, no fundo, uma coisa para poucos?" E continua: "Nunca foi tão fácil o acesso material às realizações culturais. Clássicos da literatura estão em livros de bolso. Um disco de Beethoven custa o mesmo que um de Vando ou Roberto Carlos." Para Coelho, "o problema não é a falta de divulgação". Ele argumenta: "Concertos gratuitos no Ibirapuera acontecem toda hora. A rádio Cultura se esforça, diariamente, para tornar acessível a música erudita". "Simplesmente", ele continua, "a grande maioria do público não se toca com essas coisas. O lixo da cultura de massa é aceito alegremente, numa voluntária mutilação espiritual". Farei dois comentários e passarei à última parte desse trabalho.

Mesmo concordando que a inapetência pelas "grandes obras" seja um tipo de mutilação espiritual, não posso concordar que essa mutilação seja voluntária, como pensa Coelho. Argumentar com a gratuidade de espetáculos ou com o esforço de uma rádio em divulgar as "grandes obras" é atacar a situação pelo lado talvez mais fraco. Sabemos que há uma redundância no repertório que esses concertos públicos apresentam. Para o grande público - a massa - apresenta-se um repertório que poderíamos chamar de "aderente". Eles recebem aquilo que entendidos consideram e reforçam como a marca do gosto das massas. Quanto ao esforço da rádio Cultura, que eficiência teria diante da força apelativa das inúmeras outras rádios?

Pelas afirmações de Coelho, parece que a origem da mutilação espiritual do povo está numa incapacidade "inata" para selecionar os exemplos representativos

---

<sup>10</sup> COELHO, Marcelo: (1993) "Orchestra! fascina e frustra espectador", *Folha de S. Paulo*, 27.08.93; p.4-8.

da produção artística. Esse preconceito esconde o fato de que muito da mutilação que o espírito da massa tem sofrido nasce e cresce com a escolarização que, aliás, grande parte apenas inicia. Isso, sem falar no fato de que “mais de três milhões de crianças brasileiras são ensinadas (...) por professores que, eles próprios, ainda não concluíram o 1º Grau”<sup>11</sup>. Finalmente questiono o argumento de Coelho sobre a facilidade material de acesso que, segundo ele, caracteriza nossa sociedade. O essencial não está na facilidade de adquirir uma quantidade de produções hoje à disposição do público e sim em saber o que, como e porque adquirir algum tipo de produção. Santiago<sup>12</sup> esclarece: importa é “saber como transformar a quantidade de informação em conhecimento, e como conduzir um cidadão a incorporá-la qualitativamente para que dela se possa valer na sua compreensão da sociedade e do mundo em que vive”. A escola ainda é, assumidamente ou não, um dos meios responsáveis por essa transformação. Grandes marcas da nossa formação nasceram da experiência escolar. Com essa idéia em mente, passo ao último tema desse trabalho.

#### Parte IV: Formação

Preferi chamar essa última parte do trabalho de *Formação* e não de educação. Com isso, deixo claro o meu compromisso de pensar o elo entre escola e vida como uma base que sempre favorece a busca de respostas para questões tais como a que hoje discutimos: Por que usar música de massa na educação escolar? Antes de pensar na atividade musical na escola sob a perspectiva dos aspectos apelativos discutidos anteriormente, deveríamos rever outros apelos - esses ligados diretamente à prática pedagógica.

Ligar escola e vida enquanto pensamos na formação de indivíduos, já é assunto antigo. Diríamos até, tradicional. Imaginar como fazer essa ligação já foi e tem sido objeto de muitas modas e apelos. Falando rapidamente, foi moda se fixar num único mestre e segui-lo como fonte inesgotável do saber para a vida. Foi moda pensar em tipos de formação absolutamente distintos para o homem e para a mulher que levariam, logicamente, a tipos de vida também distintos. Antes disso, foi moda pensar que a formação da mulher para a vida não exigiria mais que a relação dela com a família. Depois, livros foram os elementos indispensáveis na ligação entre indivíduo e vida e a natureza também quis ter esse papel. As últimas modas

<sup>11</sup> CAMARGO, Paulo: (1991) “Educação piorou, revela estudo”, *O Estado de São Paulo*, 10.09.91, A-11.

<sup>12</sup> SANTIAGO, Silvano: (1991) “Alfabetização, Leitura e Sociedade de Massa” (146-152), em *Rede Imaginária - Televisão e Democracia*, Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, SP, (p. 149).

privilegiaram o aluno, deram destaque ao contexto e agora, na infundável tentativa de equilíbrio, queremos fazer da relação entre tudo isso o cerne das ações educativas.

Qualquer um de nós enumeraria fórmulas educacionais que viraram moda, viraram tradição, viraram inconcebíveis e viraram até apelação contra a própria escola e a formação que ela deveria realizar. Também seria grande a lista de temas que se impuseram como indispensáveis na formação do professor, na realização da atividade pedagógica ou na definição das responsabilidades da escola. Maneiras de organizar conteúdos curriculares para dar a eles maior abrangência, eficiência, ou especificidade também já foram motivo de proposições revisões e re-revisões. É claro que a necessidade de encontrar justificativas para os conteúdos que entrariam na escola é tarefa essencial; porém, ela é indissociável da própria seleção de conteúdos e de formas para tratá-los. Isso, acompanhado da reflexão sobre onde, quando e para quem essas justificativas e opções serviriam.

Mesmo conscientes de que níveis implícitos e explícitos de currículo se mesclam na sala de aula, de que o currículo transmitido não se equivale ao currículo recebido, e de que os "acazos" educativos também participam da rotina escolar, o professor não pode fugir à responsabilidade de fazer inúmeras e contínuas seleções. Se esse processo já é difícil em si, mais complexo ainda ele se torna se pensarmos no aumento acelerado de informações e formas de divulgá-las que agora nos confronta. Surpreendentemente, nada disso ocasionou uma mudança significativa do tempo que o aluno passa na escola. Aliás, só como comparação, vale lembrar que as crianças brasileiras passam menos tempo na escola que, por exemplo, as crianças da França, Coreia, Cuba, Estados Unidos, Alemanha e Japão<sup>13</sup>.

Sabemos, então, que não há fórmulas prontas, respostas únicas ou questões simples quando se trata de educação. Se a qualidade é o critério, nada em educação pode ser rápido, fácil ou barato. Talvez seja exatamente por isso que quando o pensar e agir pela educação se torna um vício, a cura é remota. Viciada convicta, não creio em respostas fáceis. Creio em perspectivas de pensar sobre questões, principalmente naquelas que levantam outras questões. Anotamos três tipos de apelos vindo da mídia jornalística. Para imaginar que ações a escola poderia promover considerando que aqueles apelos representariam comportamentos e atitudes culturais vigentes, vou expor um jeito de pensar *em porque usar música de massa na formação escolar*. Esse jeito de pensar fundamenta as idéias que se seguirão e minimiza as chances de que estejamos apenas seduzidos a seduzir como uma mídia o faz. A sedução que nos impulsiona, já declarada, é tentar estabelecer elos da escola com a vida, olhando para o indivíduo e privilegiando as relações que esses elos possam estabelecer.

<sup>13</sup> ROSSETI, Fernando: (1991) "Estudo indica carências do ensino no país", *Folha de São Paulo*, 15.04.91, 4:1.



Proponho que reforçemos o nosso pensamento sobre os produtos musicais de massa como um dos idiomas da linguagem musical. Como idioma, esses produtos carregam - nas formas como são percebidos e transmitidos - peculiaridades regionais, temporais, sociais e todo um complexo de dimensões que seriam tratáveis na escola. Ainda como idioma, a música de massa ou, nesse sentido, qualquer música, tem maneiras próprias de se inscrever em determinados ambientes culturais e deles participar interferindo na vida dos indivíduos. Usar na formação dos alunos a música de massa como um dos idiomas da linguagem musical significa tratá-la na medida em que ela possa favorecer o diálogo e a relação crítica entre alunos, música e sociedade. Significa, se imaginarmos a nossa relação com línguas diversas, tentar progredir nas dimensões que organizam nosso entendimento de idiomas, ou seja, poder ler, expressar, registrar e compreender os idiomas da música. Isso, sem esquecer que cada habilidade dessa é dinâmica e participa de um processo mais amplo de significação.

Ser fluente em algum idioma já é outra "história" que, a meu ver, pode perpassar os limites da escola mas se mistura com práticas de vida. Assim, o que a escola pode e deve fazer é favorecer ações e posturas que possibilitem e incentivem nossas tentativas de leitura e produção em diversos idiomas da linguagem musical. Acima de tudo, a escola deve tratar esses idiomas como meios para a compreensão e comunicação das possíveis relações que criamos com, e a partir, da música.

Nesse sentido, não é a seleção de repertórios e justificativas, *per se*, que delimita nossas responsabilidades. Sobretudo, temos que pensar sobre a seleção integrada de comportamentos e atitudes que nos permitam, frente aos distintos idiomas musicais, reconhecer e mostrar a importância da música no processo de caracterizar-nos como seres pensantes, ativos, sensíveis e sociais. Teoricamente, qualquer música pode ter espaço na escola. Ideal seria que tivéssemos tempo, competência e meios para levar à escola tipos suficientemente diferenciados de música para que a formação do gosto, da percepção e da capacidade de produção musical se desse a partir de experiências de contraste, comparação, crítica e compreensão desse universo de idiomas musicais. Mas fica claro que a seleção de repertório sem a reflexão sobre atitudes e comportamentos que acompanharão esse repertório leva a justificativas bastante questionáveis sobre porque escolher isso ou aquilo. Por exemplo, usar música de massa porque ela se "adere" e pode satisfazer o gosto do aluno é contribuir para a mutilação auditiva que talvez ele já sofra. Do mesmo modo, não usar música de massa porque ela já é abundante fora da escola é negligenciar o papel dessa escola na formação da percepção do aluno e na intensificação da relação entre indivíduo e sociedade.

Quanto à seleção de comportamentos e atitudes que acompanham o trabalho de formação musical, parto finalmente para as observações feitas sobre as matérias

recolhidas no jornal. Se, por um lado, encontramos o *apelo ao corpo* como demonstração de envolvimento entre ouvinte e música; e se, por outro lado, encontramos na ameaça à integridade do corpo uma explicação para nossas resistências às mídias, que tipos de comportamentos e atitudes a escola pode promover para trabalhar essa questão?

Se a situação “fora” da escola sugere uma contradição: ameaça de um lado e apelo de outro; “dentro” da escola a formação do corpo como meio de comunicação deve ser revista. A ligação entre movimento e música - e não estou aqui referindo-me apenas à educação infantil - deveria ter, na escola, a relevância e a força que sempre caracterizou a relação indivíduo e cultura musical. Não falo aqui de movimento como coreografias, passos coordenados ou gestos caricaturados. Refiro-me ao movimento como dado dinâmico que liga constantemente o corpo com a música, tanto para percebê-la quanto para exprimi-la. O fato é que o corpo -- único instrumento de que não podemos dispor para realizar as ações extremas da formação na nossa área: percepção e expressão - tem sido tratado como um eletrodoméstico de geração passada. Fica guardado e desligado até que uma necessidade premente e imediata exija seu funcionamento. É natural que um dia, mesmo havendo demanda, ele pare de funcionar.

Estou convencida que, como educadores musicais temos responsabilidades sobre isso. Por que será que a escola elimina o corpo enquanto a sociedade faz dele um de seus produtos mais visíveis de propaganda e até de exportação? Nessa perspectiva, teremos que pensar num corpo seduzido pela música e aliado na formação musical que a escola deve promover. O “esqueleto que mexe” ou a “multidão que levanta” pode não ser uma aberração mas tem muitos ingredientes que apenas servem para compensar o corpo ameaçado em sua integridade. A escola, e mais especificamente a formação musical escolar, poderia reconstituir um tipo de união entre movimento e música para que, pela música, o corpo recuperasse um pouco da sua capacidade de comunicação, compreensão e expressão.

Continuando, o *apelo à diversidade* que o jornal utiliza também se contrapõe à mesmice sonora que o mundo “fora” da escola oferece. Também aqui encontraríamos uma contradição: apela-se por um lado, e nega-se a oferta por outro. Novamente, a formação escolar poderia dar respostas a esta contradição. Estas respostas não poderiam ser exclusivamente de ordem pragmática. Além de experimentar a diferença pelo próprio prazer da diferença, a experiência deveria vir acompanhada de uma especulação artística que parte da audição mas não se limita a ela. A especulação artística tentaria unir a sedução do ouvir com um trabalho crítico que disse que as relações de produção e recepção que as músicas favorecem. As experiências com valor universal perdem sentido. Cada idioma e cada música, na relação que podem criar com os indivíduos, seriam pontos de partida e de

referência para a seleção de comportamentos e atitudes singulares. Apenas a soma crítica e especulativa dessas atividades concretizaria a experiência da diversidade.

Por último, há o *apelo à narrativa*. A escola aqui, talvez mais que nos outros casos, tem que contra-apelar. Se a canção tem o poder de unir os ouvintes através de temas que lhes são comuns, a música, sem palavras, tem o poder de uni-los na imaginação. Uma pode influenciar e dirigir de maneira explícita, a outra pode fazê-lo disfarçadamente. Ambas são necessárias. Uma revive experiências e a outra permite que elas sejam construídas. Ambas são poderosas. Uma faz o corpo reagir, a outra reage às sensações do corpo. Ambas podem levá-lo ao êxtase. Nesse sentido, o sonho é o de que as músicas, todas elas, da maneira mais equilibrada que um sonho seja capaz de realizar, possam levar os indivíduos a se perguntarem: "Quais foram as obras que mais me transmudaram em mim mesmo para aquela pessoa diferente que todos nós desejamos ser?"<sup>14</sup>

Antes de terminar, não quero deixar a impressão de que tudo o que a escola tem a fazer é responder a esses apelos, mesmo que verificássemos a realidade da existência deles. Esses apelos serviram apenas para registrar uma trilha. Na verdade, minha crença maior sobre a nossa tarefa, sinaliza primeiro para uma campanha ideológica, contundente, de enriquecimento espiritual e de pressão contínua para o uso democrático dos meios de comunicação. Nossa tarefa mais urgente é a de "fazer a nossa cabeça" e a de outros, lutando por um ideário e um imaginário radicalmente humanos.

---

<sup>14</sup> PESSOA, Fernando: (1976) "Formação Cultural" (Carta a José Osório de Oliveira) Fernando Pessoa - Obras em Prosa; Ed. Nova Aguilar, (p.68).

## PROFESSOR OU ARTISTA? LEIGO OU LETRADO?

*Rosa Fuks*

Estamos em uma mesa cujo tema encerra uma proposta de renovar a Educação Musical Brasileira. Realmente, reunir professores de música e artistas no mesmo espaço físico para refletirem sobre um mesmo tema é, sem dúvida alguma, uma maneira de espanar a poeira rançosa da Educação Musical Brasileira. Congratulamo-nos, pois, com a coordenação do evento, por tal idéia.

O nosso mundo vem mudando vertiginosamente e o ensino musical não poderia deixar de acompanhar todo este processo. Trata-se de acelerar as transformações da pedagogia musical, integrando-as ao momento que nos é contemporâneo. É nosso desejo que este ensino aproveite a tecnologia atual e que também ajude a enriquecê-la.

A proposta que, aqui, nos une é a de empreender um diálogo entre duas categorias profissionais - o professor e o artista -, tendo como cenário o nosso ensino musical. Diálogo que, provavelmente, apontará novos caminhos para esta prática. De um lado, o artista, que em nossa sociedade é o depositário do fazer artístico. Do outro, o professor, a quem foi atribuído todo o SABER. Dicotomiza-se, pois, na música, a prática do seu saber. Da mesma forma que se separa a chamada música erudita da popular e, pedagogicamente falando, o ensino formal do não-formal, bem como aquele que se transmite de forma oral do que ocorre através da escrita.

Trata-se, pois, de analisar um universo musical fragilizado por tantas subdivisões, ainda mais acentuadas quando se estabelece uma separação-oposição entre o que seja considerado musical e extra-musical.

Diante do exposto, impõe-se a seguinte pergunta: como, em um todo tão fragmentado, situar algo tão abrangente e integrador como a Educação Musical?

Podemos constatar que o tema abordado é bastante polêmico e rico em questões que ainda se tornam mais instigantes ao se introduzir a segunda pergunta do tema da mesa: "Leigo ou Letrado?"

Torna-se relevante enfatizar que o nosso ensino musical pode ser entendido como um complexo constituído por práticas heterogêneas que ocorrem, outrossim, fora das salas de aula, dispensando, algumas vezes, a presença do professor de música. Neste todo, deve-se mencionar o papel executado pela mídia, bem como a utilização que esta faz da música. Não se pode, ainda, deixar de falar da chamada "música ambiente" que, a partir de uma certa época, vem invadindo os nossos espaços (elevadores, salas de espera, etc.), nem do importante papel social que a mesma exerce.

Todas estas e muitas outras manifestações musicais existentes acabam por interferir fortemente em nossa relação com a música e, logicamente, no nosso processo de ensino e aprendizagem musical. Apesar da grande importância das práticas musicais que ocorrem do lado de fora das instituições escolares - merecedoras, para um seu melhor entendimento, de uma análise meticulosa do papel que desempenham na nossa sociedade -, neste trabalho, focaremos, unicamente, o processo de transmissão musical "intra-muros" escolares.

Durante a pesquisa, quando procuramos acompanhar o fazer musical da escola pública do Rio de Janeiro, observamos que esta prática pedagógica torna-se mais inteligível se analisada através de um entendimento profundo das relações existentes na escola. Neste contexto, destaca-se a ligação "ensinante-ensinado" (Lourau, 1975), ou seja, estabelecida entre aquele que assume o papel de ensinar e seu aluno. Relação que pode ou não ser positiva, independente do fato de aquele que ensina ser um artista ou um professor e/ou possuir uma formação letrada ou não.

Em uma perspectiva histórica, sabe-se que desde sua criação no Brasil (século XIX), as escolas públicas realizam aulas de música. Contudo, não havia, naquela época, cuidados com a escolha do seu professor, porquanto qualquer pessoa que possuísse algum conhecimento específico era considerada apta para ser professor de música destas escolas.

Analistas do final do século passado afirmavam ser lastimável o ensino musical de então, pela inadequação do repertório e, principalmente, pelo despreparo do magistério (Gazeta Musical, 1881, 1882, 1883).

A crítica que este periódico faz à música da escola levanta uma questão: será que, ao analisar o repertório escolar, a Gazeta estaria enfatizando a expressão musical do denominado aspecto extra-musical da escola pública brasileira daquela época? Sabe-se que a música que soava na escola estava em sintonia com a dos salões burgueses - dentro e fora da escola tocava-se e cantava-se música européia. O discurso da Gazeta Musical contém elementos de um nacionalismo emergente, que pretendia depurar o Romantismo destes tons importados. No entanto, este nacionalismo precisaria de um tempo de maturação para que se pudesse apresentar de forma instituída. Isto ocorreria nos anos 30 quando as instituições pedagógicas ver-se-iam comprometidas com a mentalidade nacionalista-modernista.

No que respeita a Educação Musical, foi criado o SEMA - Superintendência de Educação Musical e Artística -, cujo primeiro diretor foi Heitor Villa-Lobos. Esta instituição passaria a orientar o ensino musical do país através de um projeto político-musical, comprometido com o populismo da era Vargas. Foi a importância do papel representado pela música neste todo que Villa-Lobos, com o seu entusiasmo de artista, soube aproveitar para intensificar o ensino musi-

cal dentro da realidade social brasileira - mais especificamente, na escola pública. Dentro deste propósito, foram criados os Cursos Rápidos, ou de Férias, cuja duração era de um mês e que formavam professores de música neste curto espaço de tempo. É inegável que, ligados a tal ação educacional, situavam-se professores de música de apurada formação. Entretanto, a metodologia adotada - o canto orfeônico - em sua proposta de educar as massas escolares preocupava-se mais com a quantidade e esquecia-se, muitas vezes, da qualidade do ensino, gerando um fazer musical sem consistência na escola pública. O objetivo, então, era que toda a escola participasse cantando deste projeto cívico-disciplinador que atingia o seu ápice durante as gigantescas concentrações orfeônicas.

Esse ufanismo prosseguiu até que, com o término do Estado Novo e a conseqüente volta do país à normalidade, o SEMA teve diminuído o controle que exercia sobre os professores de música, cujo canto, sem esta ação diretivo-realimentadora, iria se calando pouco a pouco.

Novamente, pode-se observar uma tendência na maneira de se avaliar o universo musical. Tendência que, inclinada a dicotomizar, tomaria a obra de Villa-Lobos como cindida em dois aspectos não conciliáveis: o sinfônico e o orfeônico. Se, por um lado, é inegável o mérito do gênio compositor dos choros, por outro, há ressalvas no que se refere ao envolvimento político-ideológico do repertório por ele composto para a escola. Parece evidente, no entanto, que uma mesma mentalidade anima estes dois aspectos da produção Villalobiana: o nacionalismo. Separar, na obra de Villa-Lobos, estes dois momentos é, mais uma vez, reforçar a tendência à oposição entre musical e extra-musical.

Com o término da 2ª Guerra Mundial, as artes romperam com a tradição, modificando todo o processo da criação artística, e, novamente - como num "neo-modernismo" (Neves, 1981) -, o artista se engajou numa proposta didática que se dispunha a educar estética e politicamente as massas. Dentro de tal propósito, a arte passou a ser levada para a rua, ao encontro do povo. Exposições plásticas eram, então, retiradas das galerias de arte e montadas em locais públicos (Holanda e Gonçalves, 1987). O teatro passou a encenar peças em portas de fábricas e em favelas. A música recusou-se a continuar servindo como um passatempo para uma elite cultural e passou a enfatizar a necessidade de uma maior comunicação com o povo em geral. Surgiram os "happenings" que integravam o público ao ato de criação, rompendo com o relacionamento habitual existente entre este e a obra artística.

Neste estraçalhar das tradições, onde os limites entre as diversas formas de expressão artística se diluíam, a música popular e a de vanguarda se aceitaram e se integraram num mesmo trabalho, que se caracterizaria pelo desejo de descobrir novos caminhos e novas perspectivas. Tal experimentação, em que as diversas

formas de arte eram "antropofagicamente" deglutidas, possibilitou a música popular e a de vanguarda transformarem o velho preconceito que as discriminava em um material que seria integrado à sua criação.

Todas essas mudanças se fariam presentes, também, no ensino musical. Os professores buscariam, inicialmente, aproximar-se da dança e do teatro, e, mais tarde, em consequência das influências da música concreta, o fazer musical se voltaria para uma exploração sonora do universo. Surgiriam as oficinas - verdadeira anti-sala de aula -, onde eram quebrados os limites entre o saber e o não-saber, através do incentivo à experimentação que se realizava no ato em si, ou melhor, no puro fazer. Em função de todas estas transformações, surgiu um novo tipo de professor - além de possuir o conhecimento específico, estava, também, diretamente ligado à vida cultural do país. Este professor-artista, que levava a sua experiência do magistério para o palco e vice-versa, pode ser entendido como o agente da nova forma de se ensinar arte.

Mais uma vez se verifica como o agente pedagógico-musical integra tais diferentes domínios: o artístico e o não-artístico; o intra-escolar e o extra-escolar; o formal e o não-formal.

A importância desse período na evolução das linguagens artístico-pedagógicas está menos no fato da superação dos limites entre estes domínios do que na explicitação da vontade desta superação. Embora se verifique que sempre as práticas pedagógico-musicais da instituição pública brasileira acabavam por integrar aqueles opostos, nesse momento a novidade apareceu em uma vontade afirmada de superação.

O esboço histórico realizado evidencia vários componentes da trama escolar, cujo entendimento possibilita olharmos para a instituição com maior clareza. Inicialmente, sobressai fato inquestionável de que o ensino da música deve ser entendido como um todo, onde coexistem, dentre outras, a música popular e a erudita, transmitidas de maneira oral e escrita por professores e artistas de formações diversificadas. Tudo isto aponta para a constatação de que, nesta prática, não se podem separar os aspectos musicais dos extra-musicais. Podemos até afirmar que estes aspectos se encontram unidos de tal forma que se constituem em uma verdadeira amálgama.

Para melhor clarificar a leitura do fazer musical da escola pública, urge relacioná-la ao contexto sócio-cultural mais amplo com o qual ela continuamente se articula. Neste sentido, torna-se relevante procurar entender melhor as instituições escolares onde se realiza o ensino musical, posto possuírem estas mecanismos de funcionamento que interferem diretamente no seu fazer musical.

Ao se refletir sobre a escola - instituição sabidamente tradicional -, constata-se a mesma possuir um mecanismo de absorção e reprodução do novo,

que utiliza sempre que se sente por este ameaçada. Em tais casos, aciona o seu dinamismo que absorve o elemento novo a fim de acabar com a sua força problematizadora e o reproduz. É desta forma, já envelhecido, que penetra a escola. Contudo, o dinamismo, além de defender a instituição, também a enriquece, pois o novo absorvido guarda vestígios de sua potência anterior, tornando possível a coexistência, na escola, da tradição com o novo (Fuks, 1991).

No apanhado histórico que realizamos, enfocamos três momentos - século XIX, anos 30 e anos 60 - onde novas metodologias musicais penetraram na escola. Foram instantes em que a sociedade brasileira se modificou e em que surgiram movimentos de ruptura estética que acabaram por gerar novas práticas pedagógico-musicais. Isto ocorreu por intermédio do dinamismo institucional já analisado. Por conseguinte, podemos afirmar que as novas propostas pedagógicas que foram surgindo são frutos desta articulação da escola com a sociedade como um todo.

Concluindo, podemos analisar a instituição escolar como sendo a síntese dessas oposições. Síntese esta que ficaria vetada por uma aparência de pureza: a escola é entendida como sendo o lugar do educador e do letrado em oposição ao artista e ao iletrado. A pesquisa, porém, vai desvendar o universo musical referido e comprovar que a escola é a composição-síntese deste universo.

## BIBLIOGRAFIA

FUKS, Rosa . *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991.

GAZETA MUSICAL. Rio de Janeiro, Imprensa a vapor H. Lombaerts e Comp., Anno I, n. 1; Anno II, n. 1-3, 5-11, 13-15, 20, 21, 23; Anno III, n. 1, 4 de 1891, 1892, 1893.

HOLLANDA, Heloisa B. de, GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

LOURAU, René. *A Análise Institucional*. Petrópolis, Vozes, 1975.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981.





## REPERTÓRIO: MODA, TRADIÇÃO. POR QUE USAR MÚSICA DE MASSA NA EDUCAÇÃO ESCOLAR.

*Vanda Lima Bellard Freire*

O ponto de partida para a reflexão sobre o tema aqui proposto é a constatação de que educação e sociedade são instituições que se interpenetram.

Buscando refletir sobre essa interpenetração, tomaremos a Saviani<sup>1</sup> uma categorização das teorias educacionais a partir do enfoque da marginalidade, a partir do qual podem ser caracterizados três grupos.

No primeiro, situam-se as teorias que entendem a educação como instrumento de equalização social, ou seja, de superação da marginalização. A sociedade, neste caso, é concebida como um sistema harmonioso, e a educação como uma força homogeneizadora, empenhada em garantir a coesão e a integração de todos os membros da sociedade.

No segundo grupo, encontram-se as teorias que entendem a educação como instrumento de discriminação social, e, conseqüentemente, como um agente determinante de marginalização. A sociedade é, neste caso, concebida como constituída de classes antagônicas, e a marginalização entendida como inerente ao sistema, portanto, insuperável. A educação é definida como inteiramente vinculada ao sistema, e, portanto, cumpridora de sua função de reforço às diferenças de classe, sendo, assim, fator de marginalização.

No terceiro grupo, embora a educação seja reconhecida como determinada socialmente, admite-se que ela possa ser encarada como uma realidade histórica, e, portanto, suscetível de ser intencionalmente transformada pela ação humana.

A educação, neste caso, não é identificada como alavanca da transformação social, mas considera-se que essa transformação social não pode ocorrer sem ela. Nesta concepção, a ação transformadora estaria vinculada aos interesses das classes dominadas, uma vez que as classes dominantes, em decorrência de sua posição privilegiada, não teriam interesse em qualquer transformação. Nessa perspectiva, a educação seria concebida como instrumento capaz de contribuir para a superação da marginalização, como um agente de transformação social.

Nesse quadro sucintamente apresentado de categorização das relações entre educação e sociedade, iremos refletir, aqui, sobre a educação musical e seu repertório. Para isso, é necessário, primeiramente, configurar a sociedade em que vivemos como essencialmente *heterogênea*, abrangendo, portanto, segmentos sociais distintos e manifestações musicais igualmente diferenciadas.

<sup>1</sup> SAVIANI, Dermeval. *Escola e Democracia*. São Paulo, Cortez. 1988.

Essa pluralidade de expressões musicais, leva a diversas tentativas de classificação. Harnoncourt<sup>2</sup> considera que a música atual pode ser dividida em “música folclórica”, “música popular” e “música séria”, e assinala que o distanciamento da música contemporânea do público levou ao culto da música do passado, o que introduz, na atualidade, uma quarta categoria de música, a de “música antiga”.

Adorno<sup>3</sup>, em sua análise da situação da música no século XX, identifica um processo de fetichização da música e uma conseqüente regressão da audição, enquanto instância perceptiva e crítica. Adorno utiliza-se de várias denominações para categorizar o fenômeno musical multifacetado de nosso século, tais como “música ligeira”, “música de consumo”, “música de massas” “música clássica”, “música nova e radical”, “música de vanguarda” . . .

Schurmann<sup>4</sup> utiliza denominações como “música do passado”, “música urbana popularesca”, “música caipira”, “música de consumo”, e repudia os termos “música popular” e “música folclórica”, o primeiro, por camuflar o processo de dominação cultural inerente a tal tipo de produção, e o segundo por estar demasiadamente ligado ao processo de exploração cultural.

Embora abrigando divergências, as diversas categorizações encontráveis na literatura especializada, relativas às diversas modalidades de expressão musical, refletem a pluralidade de funções sociais e de significados dessas músicas.

A constatação de Irma Ruiz<sup>5</sup>, em artigo publicado na Revista Musical Chilena, de que o “homem faz música de qualquer época e lugar, de qualquer tipo e função, *contemporaneamente*”, reforça a caracterização de pluralidade do universo musical, assim como de suas funções e significados variáveis, de vez que a música realizada (seja criada no passado, no presente, no âmbito da própria cultura ou fora dela) estará sempre sujeita a um processo de significação ou re-significação centrados na contemporaneidade.

Retomando a questão da educação musical no âmbito escolar, centraremos esta reflexão no conteúdo da escola e em seus objetivos, e, para isso, retomaremos as categorias de educação enunciadas no início deste trabalho: 1) a de educação voltada para a conservação e reprodução da sociedade em seu equilíbrio, e, portanto, como agente homogeneizador e de supressão da marginalização; 2) a de educação determinada pelas contradições da sociedade de classes e, portanto, afirmadora das diferenciações, e, conseqüentemente, da marginalização; 3) e a de educação

<sup>2</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

<sup>3</sup> ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In *Os Pensadores*, v. XLVIII. S Paulo, Abril, 1975.

<sup>4</sup> SCHURMANN, Ernst. *A música como linguagem*. S. Paulo, Brasiliense, 1989.

<sup>5</sup> RUIZ, Irma. Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología. *Revista Musical Chilena*, 1989, 172: 7.14.

determinada socialmente, numa certa medida, mas potencialmente voltada para a transformação social.

Repertório musical tomado à tradição, ou à moda, à música séria, popular, folclórica, ou a música de massas... A que tipo de educação interessam esses conteúdos? Que tipo de inserção com a sociedade esses conteúdos realizam? A que objetivos podem servir ?

Se a educação é concebida, apenas, como agente de conservação, o repertório mais adequado, provavelmente, é o da tradição - seja erudita ou folclórica. Contudo, a música de massas, de origem popular ou erudita, concebida, por Adorno, como elemento de alienação, de sufocação da capacidade crítica, que é instância essencial à transformação social, talvez devesse, nessa concepção de educação, ter seu lugar.

Se a educação é concebida como determinada socialmente e como agente de afirmação das desigualdades sociais, de que tipo de conteúdo deve lançar mão? Do repertório da tradição, carregado de valores consagrados pelas classes dominantes, valores esses que devem ser inculcados nos demais segmentos da sociedade, uma vez que investidos de uma pretensa superioridade? Ou esse tipo de repertório deveria ficar restrito apenas às classes mais favorecidas economicamente, devendo o trabalho de educação musical, com as classes populares, ficar restrito à música de massas, ainda que de valor pretensamente inferior, por ser mais compatível com o nível cultural dessas classes populares?

Caberia, a esse respeito, refletir sobre a seguinte questão: em que medida, numa educação moldada pelas contradições das classes sociais, restringir o conteúdo musical trabalhado com os alunos, àquele "compatível" com seu nível "cultural", não é impedir a socialização do conhecimento musical, a apropriação de um conhecimento musical mais amplo, reforçando, portanto, o distanciamento entre os diversos segmentos da sociedade?

E, no contexto de uma educação voltada para a transformação social, qual deveria ser o conteúdo musical trabalhado pela escola? Se a transformação social vincula-se, necessariamente, à socialização do conhecimento (inclusive do conhecimento musical), e do desenvolvimento da capacidade crítica, deve a educação musical basear-se num repertório tomado à tradição (erudita, popular ou folclórica) ou à música de massas? É possível, numa concepção de educação voltada para a transformação do indivíduo e da sociedade, haver censura prévia do conhecimento a ser veiculado, liberando-se apenas alguns, de pretenso valor mais elevado (como, por exemplo, a música séria) , ou alijando-se outros, como a música popular, por considerá-la de menor valor?

É interessante, aqui, citar Blacking<sup>6</sup>, em uma passagem que nos parece extremamente útil na linha de raciocínio que aqui estamos desenvolvendo:

<sup>6</sup> BLACKING, John. *Le sens musical*. Paris, *Les Éditions de Minuit*, 1980 .

As vendas me ensinaram que a música não pode jamais ser uma coisa em si, e que toda música é música popular, no sentido de que a música não pode ser transmitida ou ter significado sem que haja associações entre os indivíduos (p.8).

A citação de John Blacking levanta uma questão essencial quanto às categorizações de música aqui referidas, pois considera que toda música é popular, de vez que ela só se realiza socialmente, só significa socialmente. Não serão, em certa medida, essas classificações formas de marginalização de determinados tipos de expressão musical? Como deve a educação musical lidar (ou não) com essas diversas categorias?

Sem pretender ditar “verdades”, mas buscando apenas contribuir para a análise do tema aqui proposto, caberia assinalar que o acesso a apenas um tipo específico de conteúdo musical, mesmo que a pretexto de ser esse conteúdo a linguagem de uma determinada classe social a que se destina uma ação educacional é, essencialmente, limitador sob vários aspectos: limitador do próprio conceito de música, ao tratá-la apenas sob uma ou algumas de suas formas de expressão; limitador do acesso crítico às linguagens musicais de outros segmentos da própria sociedade ou de outras sociedades ou momentos históricos; limitador do acesso à compreensão ou à percepção de funções sociais e significados musicais variados; limitador do próprio desenvolvimento do indivíduo, do desenvolvimento de sua capacidade crítica e, conseqüentemente, elaboradora; limitador da função da educação musical, enquanto instância de um processo educacional global, no que concerne à sua potencialidade como agente de transformação social.

Seja no ensino de 1º e 2º graus, cujos objetivos principais seriam o domínio dos códigos sociais e o desenvolvimento do indivíduo, em suas diversas potencialidades (crítica, criadora, política, cognitiva, etc), seja no ensino de 3º grau, cujo objetivo principal é a produção de conhecimento, parece-nos legítimo concluir, pela breve análise aqui esboçada, pela necessidade de abranger a pluralidade de expressões musicais da contemporaneidade, como caminho legítimo para garantir uma efetiva articulação do ensino com a sociedade em que se insere, bem como de garantir o desenvolvimento pleno do indivíduo, sua participação crítica e atuante na sociedade em que vive e de garantir um conseqüente aprimoramento dessa sociedade. Esta seria uma opção por uma concepção de educação como agente de transformação social, por uma valorização da ação pedagógica enquanto inserida na prática social concreta, por uma valorização dos conteúdos como elementos para uma assimilação ativa, por parte do alunado, da qual resultaria um saber criticamente re-elaborado e articulado com as realidades sociais em que está inserido.

## INFORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL

*Alda de Jesus Oliveira*

Em tempos de crise, recessão e problemas sociais, a sociedade percebe que algo está errado com suas instituições ou formadores da juventude. Nas últimas décadas, as escolas brasileiras, com raras exceções, enfatizam a preparação do jovem para o ingresso nas universidades. A grande meta da juventude tem sido a obtenção de um diploma de nível superior, mesmo que mais tarde esta formação não esteja diretamente ligada a sua real profissão. Assim sendo, cresce o número dos chamados "cursinhos" e das escolas particulares que dão o preparo adequado e suficiente para que os jovens "passem" no vestibular. Sendo esta uma prova altamente competitiva, pela relação baixo número de vagas-alto número de inscritos, as escolas tendem a optar pelas disciplinas que oferecem esta preparação específica. Em termos de classes sociais, devido ao declínio recente da escola pública, são as classes média e alta que podem ter acesso a esta preparação especial. As artes, por sua vez, quase que inexistem nas escolas brasileiras, pois a legislação e o descaso na formação de profissionais competentes tem gerado uma grande procura de cursos particulares ou de projetos especiais nas Universidades ou outras instituições. Os maiores beneficiados neste processo continuam sendo as classes média e alta.

Existe um grande paradoxo no nosso sistema educacional, pois não existe preparação a nível de 1º e 2º graus para o ingresso dos alunos nos cursos universitários de artes, especialmente para música que requer uma formação bastante específica, consistente, profunda e iniciada o mais cedo possível. Por isso, as Universidades que desejam manter um bom padrão de alunos, oferecem cursos de extensão para que a comunidade possa usufruir dos seus serviços. A grande população carente brasileira tem sido posta de lado pelo sistema adotado. Mas como o Homem não pode estar desvinculado do fazer artístico e do imaginativo, o povo brasileiro vive a fantasia do eterno carnaval.

Em Educação existem aspectos formativos, produtivos e expressivos. No atual contexto brasileiro, o sistema tem dado ênfase demasiada à formação, negligenciando a produção e a expressão. Isto gera falta de equilíbrio no desenvolver da mente humana. O especialista em psicologia da música, Dr. Keith Swanwick observa que a falta de equilíbrio na criança às vezes é graciosa e interessante, mas quando acontece com o adulto, é preocupante. Para ele, as artes

são atividades únicas onde a virtuosidade, a imitação e a imaginação podem ser sustentadas deliberadamente e ampliadas durante e além da infância, ao contrário do brincar que tende a desaparecer. As

artes são, e têm sempre sido, essenciais para desenvolver e alimentar a mente, como quaisquer outras formas de representação, incluindo linguagem. E este desenvolvimento da mente é intrinsecamente gratificante, absorvente, excitante.<sup>1</sup>

Ressalta, entretanto, que apesar das artes terem estas características comuns com outras atividades humanas, têm uma função especial que consiste em “fortalecer, ampliar, iluminar, transformar, e, finalmente, tornar a vida agradável de ser vivida, mais como a vida. O tema das artes é a consciência humana, deliberadamente ampliada e explorada.”<sup>2</sup> Swanwick chega a dizer que o mundo da arte é mais vivo, integrado e estruturado do que a nossa própria existência, por isso, quando somos interrompidos no processo de fruição artística (“sonhando acordados”) nos sentimos deslocados e mais vazios.

Analisando o valor da arte do currículo escolar, o que se ressalta de praxe é que as artes desenvolvem a criatividade, ajudam no equilíbrio emocional, socializam o indivíduo, e porque usam o lado direito do cérebro, ajudam a lidar com os elementos referentes ao sensual, intuitivo e espacial da percepção e da ação. Além do que, as artes desenvolvem a postura corporal, a graça e a coordenação, a disciplina, dedicação e atenção a detalhes, ajudando na compreensão e nas relações interpessoais e internacionais. No currículo escolar, as artes trabalham com a síntese e a integração, em contraste com Matemática e Ciências que tendem a lidar com análise. Swanwick ressalta porém, que “as artes como formas de conhecimento são tão potencialmente poderosas como qualquer forma de discurso humano, e que contribuem igualmente para o desenvolvimento da mente no nível conceitual”, apesar de atuarem em outros níveis operacionais como satisfação do desejo ou da fantasia, podendo exercer força intelectual semelhante a qualquer outro modo de produção de símbolos.<sup>3</sup>

Para Piaget, até mesmo o desenvolvimento da inteligência sensório-motora surge quando há equilíbrio entre assimilação e acomodação, ou um equilíbrio entre o brincar imaginativo e a imitação. Sustentamos a teoria de Swanwick de que para desenvolver a mente “precisamos converter o mundo nos nossos próprios termos de formas imaginativas mas também, e ao mesmo tempo, reajustá-lo aos eventos externos”.<sup>4</sup> Consequentemente, se artes são valorizadas significativamente nas várias culturas pelo seu poder imitativo e possibilidades imaginativas, alargando a mente humana, elas devem ter lugar no planejamento curricular.

---

<sup>1</sup> SWANWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. Londres: Routledge, 1988. P. 50.

<sup>2</sup> idem, p. 50

<sup>3</sup> idem, p. 49

<sup>4</sup> idem, p. 51

Podemos citar aqui os resultados obtidos na aplicação dos projetos Maratona Musical, Mostra de Música e Ciclos de Música pela Escola de Música da UFBA, através do projeto "Recreio" em cinco centros da periferia de Salvador (1990), durante 3 semanas, intensivamente. Aqui, quase 600 jovens de classe econômico-social baixa participaram destes projetos, ouvindo e vivenciando músicas de vários gêneros, épocas, compositores e países, criando e executando sua própria música e participando como platéia ativa, de apresentações didáticas ao vivo de instrumentistas e cantores. Depois do programa, os jovens emitiram as mais positivas declarações de que, além de gostarem das atividades, tinham ficado surpresos com a riqueza de informações sobre o que poderiam conhecer na área de música.

A sociedade brasileira ainda vê a formação em artes, como refinamento cultural e, conseqüentemente, como sinal de status social elevado. Felizmente, devido à inquietação de alguns indivíduos e sensibilidade, têm surgido alguns movimentos culturais com sinais de planejamento informal da sua formação (por exemplo, o do grupo "Olodum", do Calabar, na Bahia), embora sejam somente em gêneros populares. No contexto de planejamento educacional, se a política escolar pretender desenvolver as mentes dos jovens de maneira justa e equilibrada, necessita dar ênfase não só às disciplinas dos setores produtivos, mas também às de formação e de expressão. Dentro do setor artístico, a música tem sido, haja vista a programação musical cultural e escolar dos países ditos desenvolvidos, uma das artes que especialmente desempenham este papel integrador.

Para lidar mais concretamente com um dos problemas básicos da área de Educação Musical - informação sobre corrupção curricular em música - detalharemos a seguir um "sonho" de escola para um tempo novo.

### UMA ESCOLA DO PENSAR E DO FAZER: A INFORMAÇÃO E A EXPRESSÃO INTERFERINDO NO COTIDIANO DO ALUNO

A formação do cidadão brasileiro, que no momento está em crise, exige de forma integral, uma escola na qual o fazer e o pensar estejam juntos, a expressão pessoal esteja alicerçada na obtenção paralela de informação criteriosa sobre o conhecimento acumulado pela sua cultura e pela humanidade. Apoiando uma posição de Paulo Freire, propomos uma escola que prepare o jovem para uma passagem da transitividade ingênua a uma transitividade crítica. Freire esclarece que através de uma educação ativa e dialógica, com responsabilidade crítica e social, os alunos se aprofundariam na interpretação dos problemas, valorizariam os princípios causais, testariam as soluções, analisariam problemas sem preconceitos, teriam segurança nas argumentações, teriam maior receptividade ao novo e não



recusariam o velho enquanto válidos e estariam abertos ao diálogo e a arguições.<sup>5</sup> Nesta escola incluiríamos humanidades, ciências, tecnologia e artes. Obviamente, a contemporaneidade não mais admite uma escola sem um centro bibliográfico atualizado para consultas e armazenamento de conhecimento acumulado na cultura local, regional, nacional e internacional, que desenvolva o hábito pela consulta, pelo inquirir e pela independência acadêmica. Do conjunto de áreas de conhecimento, disposto em vários módulos de matérias para as primeiras séries, sairiam disciplinas básicas para as séries subsequentes, levando o jovem para dois grandes objetivos: o de formação técnica e o de formação acadêmica (ou profissionalizante e de nível universitário). Precisamos valorizar as tendências naturais das pessoas, oferecendo condições para que o fluxo de escolhas profissionais não fique centrado nas áreas acadêmicas de níveis superiores. A sociedade exige atualmente bons técnicos e especialistas com formação humana profunda, ecológica e cívica.

Em termos da área de música, vale ressaltar aqui as etapas de desenvolvimento musical desenvolvidas por Swanwick, com base nos estudos modernos de psicologia, principalmente de Piaget. O desenvolvimento musical tem uma sequência espiralada que, na visão deste teórico, engloba as seguintes fases: a sensorial, a manipulativa, a de expressão pessoal, a vernacular, a especulativa, a idiomática, a simbólica e a sistemática. Cada uma destas fases tem suas características especiais, sendo que ao iniciar a sua experiência musical, o indivíduo reage nos termos de sua dinâmica de tempo, velocidade e maturidade, e cresce seguindo a sequência explicitada. Interessante notar que este desenvolvimento inclui tanto o lado da expressividade ou criatividade como o da informação, da aquisição do idioma ou da sua tradição, alternados e integrados na formação do ser humano equilibrado.

Uma escola para um tempo novo é uma escola que transparece equilíbrio, tanto na prática como na teoria. Para que a prática venha a surtir efeitos positivos, torna-se fundamental que esta escola determine com clareza os seus fundamentos filosóficos, explicitando-os para os seus administradores, professores e alunos. Seria ideal manter uma dependência mútua entre a prática e a teoria para que houvesse sempre uma reavaliação tanto de uma como de outra.

Partindo das propostas do SINAPEM<sup>6</sup>, sugerimos a adoção de um modelo que contemple a formação artística nas suas especificidades, considerando as várias tendências artísticas dos alunos. O oferecimento das várias artes, com iguais ênfases e aprofundamentos, oportunidades a cada aluno a opção pela sua área específica,

<sup>5</sup> FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980. p.61-62

<sup>6</sup> Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil - SINAPEM. Univ. Fed. da Paraíba Depto. de Música. Apoio MEC-CNPq. Coordenação de Ilza Nogueira, 1987.

após ter-lhe sido dada a oportunidade de vivenciar todas nos primeiros anos.

Esta atitude de leitura do gesto do indivíduo, denota uma postura equilibrada em termos de filosofia educacional. Obviamente, outros fatores influirão para esta determinação de campo, como materiais disponíveis, condições familiares, incentivos sociais, apelo da mídia, nível de inteligência e cultural, condições físicas, influências dos professores e da escola ou mesmo talento nas diversas aptidões artísticas. Refletindo sobre a formação do gesto musical, que é uma das principais metas do ensino de música na escola, sabemos que o gosto musical é desenvolvido pela cultura formal e informal. Por esta razão, o planejamento de estruturas que trabalhem com apreciação musical vivenciada se torna importante para a formação de uma pessoa com uma cultura musical equilibrada, que integre as suas experiências do cotidiano na vida acadêmica ou que o seu conhecimento acadêmico saiba interferir com equilíbrio no cotidiano tanto desta pessoa como dos integrantes do processo dinâmico social. Mas o que seria uma pessoa equilibrada musicalmente?

Poderia significar uma pessoa que ouve, aprecia, executa, cria e conhece conceitualmente música, sendo o conhecimento da teoria da música uma consequência da sua vivência musical. Para que haja um equilíbrio, a “dieta” musical deveria ser bem balanceada, possibilitando o acesso aos vários gêneros de música, evitando assim a submissão do indivíduo ao apelo da mídia e à música de “fácil” digestão. A consciência cultural ou a informação em música da sua própria cultura precisa ser trabalhada também, em contraponto com as várias culturas do mundo, sendo que nas primeiras séries, a cultura local, regional e nacional deve ter preferência sobre as outras, sem porém ter exclusividade. Este tipo de planejamento dará oportunidade de desenvolver estruturas mentais para a música com maior poder de diversificação estética, principalmente se forem usados na metodologia de ensino, processos que lidem com o desenvolvimento da “percepção consciente que compele o indivíduo para a conceitualização”<sup>7</sup>.

Em termos físicos e estruturais, a escola para um tempo novo deveria estar apta a poder trabalhar com os alunos em turno integral, facilitando de maneira inteligente o estudo e a prática, e a organização familiar e comunitária. Ressaltamos aqui a proposta inovadora do educador Anísio Teixeira, com a criação da Escola Parque na Bahia, que até hoje sobrevive, como exemplo didático a ser imitado, apesar das intempéries pelas quais tem passado. Nesta escola, a formação do educando é tratada de maneira integral, nas várias artes, possibilitando a crianças carentes, alimentação e profissionalização. Analisando este modelo, podemos

<sup>7</sup> FILHO, Raimundo Martins. O conceitual e o aural na construção e na transmissão do significado em música. Porto Alegre: ANPPOM/OPUS, v. 1, n. 1, dez. 1989. Pp. 19-24.

observar que os frutos desta escola, apesar de serem numerosos, especificamente em música, carecem de uma formação mais profunda, pois o trabalho de educação musical é concentrado nas primeiras séries, ficando a formação em nível médio um pouco defasada e de certa forma dependente ainda da Universidade, dos Conservatórios e escolas particulares, apesar de não oferecerem um contato direto do aluno talentoso com um programa específico para o seu melhor atendimento.

Em termos de metodologia de ensino, propomos a adoção da concepção de estruturas de ensino<sup>8</sup> baseadas nas várias técnicas e métodos de educadores de sucesso, na experiência de vida e acadêmica do professor, no saber da cultura brasileira e no bom senso. Seriam asseguradas: a participação ativa do aluno, a manutenção da motivação, a ênfase na criatividade, a oportunidade para individualização da instrução quando necessária (reforços para alunos com talento especial ou com problemas), o uso de processos válidos de avaliação, o desenvolvimento de um clima social favorável nas salas de aula, o relacionamento do programa com a comunidade local e um controle da qualidade do ensino administrado, através de supervisões e coordenações efetivas. Cuidado especial deveria ser tomado para que o professor, mola mestra do processo de ensino, fosse frequentemente nutrido e cuidado, para que pudesse transmitir e estimular um processo positivo de educação.

Em termos de planejamento curricular, propomos neste trabalho um esboço de sugestão para o primeiro grau, que seria o lastro da formação para a bifurcação posterior para as formações técnica e superior. No 1º ano (idade de 6 ou 7 anos, seriam dados elementos exploratórios nas diversas linguagens artísticas, com muita vivência, enfatizando a sensibilização e percepção musical, usando-se muitas canções do repertório regional, com apreciação paralela de obras com significação para as idades dos alunos e atividades de composição musical e exploração de sons com diversos instrumentos regionais e principalmente com a voz. Elementos conceituais básicos poderiam ser trabalhados juntamente com a vivência que se é basicamente vocal, por ser a voz o centro do trabalho inicial com a criança. Esta visão não negaria a oportunização instrumental quando o aluno fosse bastante interessado e talentoso. No segundo e terceiro anos, seria enfatizada a construção de um repertório mais complexo de canções e músicas de vários povos e estilos, iniciando-se um processo de identificação de tendências para as várias opções oferecidas pela escola (apreciação musical geral, coral, cordas, teclado, sopros e percussão). A iniciação à leitura musical seria feita nestes dois

8 OLIVEIRA, Alda. Educação Musical: uma perspectiva estruturalista. Porto Alegre: ANPPOM/OPUS, v. 1, n. 1, dez. 1989, p. 36-48

anos, adotando-se a concepção da espiral, onde a revisitação de conteúdos seria feita sempre com maior aprofundamento. No quarto, quinto e sexto anos, apesar do tempo dedicado à música ser menor, a concentração na formação instrumental (quando fosse o caso) com a participação em conjuntos instrumentais seria enfatizada. Aqui a formação poderia ser em grupos, dependendo do tipo de instrução, sendo dada oportunidade para individualização, quando for o caso. Atividades de apreciação musical permeariam todas as séries, através de atividades extras tipo a "Maratona Musical" desenvolvida pela Escola de Música da UFBA, ou outras a serem desenvolvidas, e também de improvisação musical. Nas duas últimas séries do primeiro grau seriam oferecidas atividades para a estimulação da criatividade (composição e improvisação), conjunto regional ou orquestra e banda, ou estudo intensivo do instrumento escolhido, a depender do interesse do jovem. Porém, a escola deveria tentar manter e estimular o jovem a permanecer no instrumento ou área escolhida, para evitar trocas frequentes com evidente perda de tempo e de esforço.

Vale ressaltar aqui, a grande importância das apresentações didáticas internas, com ênfase na execução de músicas feitas pelos alunos, por músicos da comunidade ou da literatura musical tradicional. Grupos deviam apresentar-se com frequência para mostrar e vivenciar o processo artístico na sua íntegra, relacionando-se com platéias ou mesmo músicos profissionais e professores de outras áreas.

No segundo grau, o aluno optaria pela formação técnica ou acadêmica. Se for pela técnica ou profissionalizante, a escola poderia oferecer a formação de educador musical (professor especializado em música para a escola geral), instrumentista, arranjador, técnico de som, ou cantor, todos de nível médio. Em termos da realidade brasileira atual, a comunidade está necessitando urgentemente destes especialistas para que a população como um todo, tenha a formação musical básica e o atendimento adequado nas áreas acima citadas, ou em outras a serem discutidas de acordo com a realidade sociocultural apresentada. Se a opção do aluno for pela formação acadêmica visando ingresso na Universidade para curso superior de música, seriam oferecidos cursos mais intensificados nos instrumentos escolhidos. Para tal, seria fundamental que as forças do Estado estivessem unidas com a Universidade e os Conservatórios, para que desenvolvessem convênios especiais para o atendimento especial aos talentos que porventura surgissem. Em música, é imprescindível esta atenção à individualidade e à especificidade do instrumento ou sub-área escolhida pelo aluno. Para o aluno de desenvolvimento regular, o atendimento poderia ser feita nesta própria escola por professores especializados. Atualmente, já estão sendo desenvolvidas metodologias brasileiras

para o ensino de alguns instrumentos em grupo, com resultados satisfatórios.<sup>9</sup>

Concluindo, sabemos que a situação brasileira difere bastante das realidades dos países desenvolvidos, que já desenvolvem programas escolares, onde as artes têm função preponderante e estimulante para a permanência e profissionalização do aluno na instituição<sup>10</sup>. Porém, sabemos que urge a tomada de um caminho onde a grande população tenha opções mais diversificadas e mais substanciais do que atualmente é oferecido. O ano dois mil se aproxima, e atualmente ainda estamos com um sistema de ensino estratificado, moroso e ineficiente. É imprescindível que iniciativas sejam tomadas, dêem certo e informem outras mentes, para que tenhamos ao menos uma opção para o encaminhamento dos talentos escondidos nas faces lívidas e mudas que contemplam hipnotizados os programas "infantis" das TVs e nas peles nuas dos meninos de rua do Brasil. A área de música tem muito que aprender, metodológica e artisticamente do cotidiano brasileiro, que é rico e variado. Mas tem ainda muito mais que conhecer e fazer para que o saber acadêmico possa desenvolver condições de interferir positivamente no cotidiano nacional. É nesta área da informação em educação musical que temos tido no país algumas iniciativas positivas, como congressos, simpósios e cursos de atualização em música, que têm complementado os conteúdos curriculares.

---

<sup>9</sup> Alguns exemplos: Alda Oliveira. Projeto IMIT: "Iniciação Musical com Introdução ao Teclado". Salvador: Escola de Música da UFBA. Diana Santiago. Oficinas de Piano em Grupo. Escola de Música da UFBA. Ana Maria Peixoto. Ensinando Cordas através do Folclore. Conservatório Carlos Gomes do Pará. Maria de Lourdes Junqueira. Musicalização através do Teclado. Escola de Música da UFRJ. Ana Margarida Lima e Lima. Orquestrinha de Cordas da UFBA. Fredi Serling. Orquestra de cordas do Teatro de Porto Alegre. Frederico Dantas. Oficina de Frevos e Dobrados da Bahia. Na sub-área de coral, temos tido um grande número de experiências bem sucedidas por todo o Brasil. Na área de Violão, a professora Ana Cristina Tourinho vem desenvolvendo eficazmente estudos metodológicos na EMUS da UFBA, recentemente está desenvolvendo a sua tese de Mestrado na UFBA nesta área de conhecimento.

<sup>10</sup> BESSOM, Tatarunis e Forcucci. *Teaching Music in Today's Secondary Schools*. Nova Iorque: Holt, Rinehart e Winston, 1980. Neste trabalho, os autores apresentam sugestões detalhadas para aulas de música nas várias sub-áreas, para a organização de centros de música, para atender ao aluno especial, para aulas de instrumento individuais e em grupo e dando subsídios teóricos para suporte do programa em geral.

## MÚSICA E PSICANÁLISE: UMA BIBLIOGRAFIA PRELIMINAR COM 100 TRABALHOS DE REFERÊNCIA

*Paulo Costa Lima*

“Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta”.

S. Freud, Moisés de Michelangelo.

“Seria preciso, alguma vez, falar da música, não sei se jamais terei tempo”.

Jacques Lacan, Seminário 20.

É de certa forma no espaço entre essas duas epígrafes que vai surgindo a Bibliografia que ora apresentamos. O dito de Freud, tomado por Spender [1980] como possível razão para uma relativa negligência da teoria psicanalítica com relação à música, não é visto por Magno [1982:12] dessa forma, que chega a tecer relações entre a atividade criadora de Freud e a atividade criadora musical. A possibilidade de uma psicanálise da música é colocada nos seguintes termos:

Se é possível, no nível estrito da fala, da construção da frase, não escutar esse processo de imaginarização e ficar, sim, atento para esses tropeços que denunciam o inconsciente, por que não na escuta da música também? Afinal de contas, quem faz música é falante...

O “não sei se terei tempo” de Lacan é muito significativo. Poderíamos dizer que relê Freud, admite a importância e necessidade da música como objeto psicanalítico, mas refaz a impossibilidade (seria / alguma vez / não sei se jamais...). De qualquer forma, entre Freud e Lacan, há essa centena preliminar de textos, que são tentativas de desatar o nó, muitas delas concebidas e apresentadas justamente como os primeiros passos nesta direção. É um campo de muitos começos e poucas continuações. Isto aparece de forma bem clara já desde Bardas [1917-1919] com o seu *Zur Problematik der Musik*, ou com Pfeifer [1923], *Musikpsychologische Probleme*, mas é característico de muitos trabalhos. Do ponto de vista da psicanálise, a música aparece como uma problemática.

Antes do florescimento da ‘psicologia do ego’ predominava uma ênfase sobre a sublimação como mecanismo de encaminhamento direto da energia psíquica

inconsciente. Com o advento desta, cresce a preocupação com as questões do desenvolvimento, com a discussão sobre participação de processo primário ou secundário na criação musical, e dentro da ênfase natural concedida à segunda tópica freudiana, visualiza-se um ego que faz uso da regressão a serviço próprio, utilizando formas anteriores de pensamento na criação artística. Hartmann, Kris e Lowenstein, que Lacan classifica posteriormente como o 'triumvirato' de Nova York, tomam como ponto de partida uma expansão do conceito de sublimação, algo que denominam de neutralização. Uma atividade do indivíduo que anteriormente proporcionava satisfação da pulsão através da descarga de catexia, deixa de fazê-lo e passa a colocar-se a serviço do ego.<sup>1</sup>

Sobre processo primário e secundário sabemos que em geral é mais fácil descrever o processo secundário, simplesmente porque nos é familiar. É o pensamento comum, consciente, basicamente verbal e sujeito às leis habituais de sintaxe e lógica. O pensamento de processo primário é o modo característico dos primeiros anos de vida, quando o ego ainda é imaturo. Observa-se uma ausência de conjunções negativas ou condicionais; afirmações antagônicas e até mesmo contraditórias convivem pacificamente, é freqüente a representação por alusão ou analogia, a parte pode substituir o todo, vários pensamentos podem ser representados por apenas um deles; não existe um sentido muito definido de tempo - passado, presente e futuro podem ser a mesma coisa. Percebe-se desta forma como o trabalho de criação artística se aproximaria do trabalho de elaboração onírica. (Ver Guerchfeld [1989]).

A maneira de Lacan entender Freud nos leva evidentemente a considerar sua crítica radical da psicologia do ego. Surge portanto uma esperança, um vazio, anunciado pelo próprio Lacan, em torno da relação música e psicanálise. Magno [1982] aponta para isso:

Faz-se semiologia da música, fazem-se vários tipos de abordagem, acústica, física, semiótica etc., mas não se tenta sacar essa pequena charneira que suponho que os progressos últimos, isto é, lacanianos da psicanálise, podem talvez nos indicar.

Trata-se portanto de entender uma charneira, uma charneira sutil diga-se de passagem. Um dos primeiros problemas vem do desequilíbrio visível em vários autores, do papel desempenhado pela teoria psicanalítica com relação ao papel reservado à teoria da música. O próprio Magno, que é brilhante em tantos sentidos, anuncia a importância do instrumental laciano, mas o horizonte que apresenta de investigações musicais é simplório. Embora contribuam para a charneira um número bem menor de teóricos da música, vemos que Keller [1970] e [1971] poderia exemplificar o caso oposto, já que embora apresente uma proposta original de análise musical, desconhece muito de teoria psicanalítica

Por outro lado, não há salvação garantida meramente por uma dosagem equilibrada de idéias analíticas oriundas dos dois lados da charneira. Sabbeth [1979] apresenta uma proposta extremamente interessante, que visa relacionar a teoria dos chistes com a teoria schenkeriana. Na verdade o artigo é mais interessante como modelo teórico do que pelos resultados que produz, já que predomina a sensação de que o Schenker ali utilizado teve de ser empurrado por uma espécie de gargalo para parecer equivalente aos exemplos de chiste analisados por Freud. (Ver também Sekeff [1986-88] ).

Mas o que indicariam os progressos últimos (lacanianos) da psicanálise com relação à nossa charneira? O seguinte trecho do *Seminário 1* de Lacan pode ser um começo de resposta:

Por outro lado, ao contrário, todo o progresso dessa psicologia do eu pode resumir-se nestes termos - o eu está estruturado exatamente como um sintoma. No interior do sujeito, não é senão um sintoma privilegiado. É o sintoma humano por excelência, é a doença mental do homem.

Ao invés de ratificar a lista de mecanismos de defesa do ego, Lacan nos apresenta um eu que é construído, e ainda pelos mesmos processos geradores de sintomas, algo que aponta para a definição fundamental de que o sujeito “é aquilo que um significante representa para outro significante”. Ao invés de uma concepção dos processos neuróticos e psicóticos como desvios de uma ‘normalidade’ padronizadora (lembre-se aqui o velho dito de que o neurótico constrói castelos de fantasia, e o psicótico vive nesses castelos...), Lacan descreve qualquer normalidade como resultado de uma construção simbólica, como um afastamento do real mediatizado pela linguagem. Nesta concepção, tanto a neurose como a psicose passam a ser entendidas como casos particulares desse processo; a neurose como um lugar, um mapeamento do desejo, e a psicose como uma impossibilidade de aceder à metáfora paterna.

Dito isto, podemos antever a importância do enfoque laciano para qualquer esperança de entendimento dos processos de desenvolvimento das capacidades cognitivas musicais, algo que aponta para uma aproximação entre a epistemologia genética e a psicanálise lacianiana. Podemos também avaliar a importância desse enfoque para uma noção de cultura como construção simbólica. Essas duas vertentes - o desenvolvimento cognitivo e a identidade cultural - são sem dúvida alguma elementos indispensáveis para uma concepção desejável dos processos de criação musical.

Temos portanto de saída essa relação estreita entre os processos musicais e os mecanismos de construção de identidade. Anzieu [1976] cuida muito bem de remontar o esquema do estágio do espelho, peça inicial do pensamento laciano,



agora no nível do que chama de 'espelho sonoro'. Vereecken [1994] nos leva a pensar sobre a 'pulsão invocante', termo criado por Lacan e que gira em torno do 'chamar', do 'ser chamado' ou ainda do 'se fazer chamar'. O grito instalaria uma "praia de silêncio" no Outro; uma voz não ecoaria no espaço e sim no silêncio do Outro. O pensamento é interessante, na medida em que nos mostra que todo o trabalho de estruturação e de elaboração musical equivale a uma estruturação do silêncio de quem escuta.

Vereecken nos diz ainda que "a música é uma ficção que responde a um desejo: que não é o de entender, e sim o de ser entendido, de ser entendido no mais além das palavras". A palavra 'ficção' é muito importante nesse contexto, ela se aproxima do domínio da narratividade sem contudo desistir da autonomia do discurso musical; se existe uma narratividade musical, ela é constituída por música e não por linguagem. O mais além das palavras nos remete ao processo primário, ao campo do Outro, à dialética entre pergunta e resposta que caracteriza a audição de música.

É importante acompanhar em Miller [1994] uma análise da voz como uma das cinco (des)encarnações do *objeto a* (nada, seio, fezes, olhar, voz). O objeto do olhar e o objeto da voz são acrescentados à tradição freudiana (objeto oral e anal) a partir do estudo dos delírios de vigilância (olhar) e dos delírios com audição de vozes. A experiência clínica não permitia duvidar dessas vozes, mesmo que ninguém além do delirante pudesse percebê-las. Vemos dessa forma como os mecanismos de significação musical apontam para os mecanismos profundos de identificação. (Ver Brousselle [1979] sobre música, identificação e perda). Encontramos na Revista *Scilicet* 6/7, no artigo "De l'objet musical dans le champ de la Psychanalyse", uma tentativa de cristalizar os efeitos de significação musical a partir do conceito de *melodeme*, algo paralelo à concepção de falo como aquilo que atribui sentido aos elementos do conjunto ao qual pertence.

A contribuição lacaniana virá sem dúvida pelo caminho do entendimento do papel da música no campo do Outro, pela investigação dos mecanismos imaginários ou simbólicos que a música utiliza como cadeia de significantes na direção do real, um real que aceita a definição preliminar de 'aquilo que não pode ser simbolizado', e que portanto retorna sempre.

---

**BIBLIOGRAFIA**

**ANZIEU, D.**

[1976] *sonore du soi*". *Nouvelle Revue de Psychanalyse n.13 - Narcisses*, Paris, Gallimard.

**ARLOW, Jacob A.**

[1984] "Disturbances of the Sense of Time, with Special Reference to the Experience of Timelessness". *Psychoanalytic Quarterly*, 53, p.13-37.

**ARLOW, Jacob A.**

[1986] "Time as Emotion". Invited paper read to the International Society for the Study of Time. Dartington Hall, England, 5.July.

**BACH, Hans**

[1933-1934] "Musik als Heilmittel". *Ciba Zschr.* (Basel) 1, n. 4, p. 110-112.

**BARDAS, Willy.**

**BERENDES, Julius**

**BERENDES, Julius**

[1960-1963] "Magische Musik". *Ciba Zschr.* (Wehr) 9, n.100, p. 3331-3343.

**BERGLER, Edmund e RÓHEIM, Geza**

[1946] "Psychology of Time Perception". *Psychoanalytic Review*, 15, p. 190-206.

**BERTSCHINGER, H. e LÖWENFELD, Leopold.**

[1897] e [1899] "Ueber musikalische Zwangsvorstellungen". (Vortrag gehalten in der Section III des internationalen Congresses für Psychologie in München. *Centralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie* 1897, February). *Zschr. Hypnot.* 8, 1899, p. 167-168.

**BOESMANS, Ph.**

[1994] "La musique et l'indicible". *Quarto - Revue de l'école de la cause freudienne - ACF - en Belgique*. Bruxelles, jun., p. 83-87.

**BORNSTEIN, Melvin.**

[1977] "Analysis of a Congenitally Blind Musician". *Psychoanal. Quart.* 46, p. 23-27.

**BRANFMAN, Theodore G.**

[1955] "Psychology of Music and Musicians: Two Clinical Examples". *Amer. Imago* 12, p. 3-7.

**BROUSSELLE, André**

[1979] "Un Jeu de la Bobine Vicieux et Sublime: La Musique". Des Sublimations  
1. *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, Tome XLIII.

**CHIJS, A. van der.**

[1926] "Über das Unisono in der Komposition. Beitrag zur Psychoanalyse der  
Musik". *Imago* 12, p. 23-31.

**CHNAIDERMAN, Miriam**

[1989] "Música e Psicanálise". In, *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo,  
Ed. Escuta, p. 91-104.

**CIARDELLO, Jean A.**

[1985] "Beethoven: Modern Analytic Views of the Man and His Music".  
*Psychoanal. Rev.* 72, p. 129-147.

**CORIAT, Isador H.**

[1945] "Some Aspects of a Psychoanalytic Interpretation of Music". *Psychoanal.*  
*Rev.* 32, p. 408-418.

**EGGAR, K.**

[1920-21] "The Subconscious Mind and the Music Faculty", *Proceedings of the*  
*Musical Association XLVII*, p. 23-38.

**EHRENZWEIG, A.**

[1953] *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*. Londres (Citado por  
Spender [1980], s/ ed.)

**ELSTER, A.**

[1925] *Musik und Erotik*. Bonn (Citado por Langer [1989:208] s/ ed.).

**FEDER, Stuart.**

[1981] "The Nostalgia of Charles Ives: An Essay in Affects and Music". *Ann.*  
*Psychoanal.* 8, p. 257-284.

**FOGEL, Elaine**

[1991] "A Banda de Mahler e o Violino Sinistro". Original datilog, Salvador, 13 p.

**FÓNAGY, Ivan**

[1988] "Lecture Musicale". *Nouv. Rev. Psychanal.* 37, p. 219-242.

**GIGLIO, J. S. e GIGLIO, Z.G.**

[1980] "Contribuições do enfoque psicodinâmico à compreensão do fenômeno  
musical". In: *Acta psiquiat. Psicol. Am. Latina*. Buenos Aires.

**GLASER, Hugo.**

[1953] "Die Medizinischen Heilwirkungen der Musik". *Universitas* 8, p. 831-835.

**GÓMEZ MANGO, Edmundo**

[1990] "Un cas musical: Johannes Kreisler". *Nouv. Rev. Psychanal.* 42, p. 303-315.

**GRAF, Max**

[1910] *Die innere Werkstatt des Musikers*. Stuttgart (Citado por Langer [1989:208] s/ Ed.).

**GREVE, Gisela e HÖSSLER, Konrad**

[1988] "Von den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns zu J. Offenbachs Oper: Hoffmanns Erzählungen. Psychoanalytische Überlegungen zu Dichtung und Musik". *Jb. Psychoanal.* 23, p. 261-287.

**GUERCHFELD, Marcelo**

[1989] "Enfoques Sobre a Relação Música e Psiquiatria". Em pauta, v.1. n.1. dez., UFRGS.

**GUTHEIL, Emil**

[1935] "Musical Day-Dreams". *Psychoanal. Rev.* 22, p. 424-431.

**HAESLER, Ludwig**

[1982] "Sprachvertonung in Robert Schumanns Liederzyklus 'Dichterliebe'-1840. Ein Beitrag zur Psychoanalyse der musikalischen Kreativität". *Psyche* 36, p. 908-950.

**HAESLER, Ludwig**

[1991] "Zur Psychoanalyse der Musik und ihrer psychodynamischen und historischen Ursprünge". *Jb. Psychoanal.* 27, p. 203-223.

**HAISCH, Erich**

[1961-1962] "Musik in der Medizin". *Psyche* 15, p. 486.

**HAISCH, Erich**

[1953] "Über die psychoanalytische Deutung der Musik: Ein Übersichtsbericht. *Psyche* 7, Referatenheft, p. 81-88.

**HERRLINGER, Robert**

[1961] "Melancholie und Musik". *Sudhoffs Arch.* 45, p. 81-85.

**HIRSCHFELD, Magnus e BURCHARD, E.**

[1913] "Ein Fall von Transvestitismus bei musikalischem Genie". *Neurol. Zbl.* 32, p. 946-950.

**HITSCHMANN, Eduard**

[1933] "Kain - und Ödipus-Komplex in musikalischer Produktion. *Psychoanal. Bewegung* 5, p. 370-372.

**HOFFMANN, Josef**

[1988] "Popmusik, Pubertät, Narzissmus". *Psyche* 42, p. 961-980.

**JAFFE, Daniel S.**

[1983] "On Words and Music: A Personal Commentary". *Psychoanal. Quart.* 52, p. 590-593.

**JANSSEN, Paul L.**

[1982] "Psychoanalytisch orientierte Mal- und Musiktherapie im Rahmen stationärer psychotherapie". *Psyche* 36, p. 541-570.

**JOBERT, Leon**

[1934] "Addenda to the Psychopathology of Everyday Life: The Cases of Two Students of Music". *Psychoanal. Rev.* 21, p. 154-167.

**KASSLER, Jamie C.**

[1984] "A Musical Instrument: Models of the Brain and Mental Functioning Before the Computer". *Hist. Sc.* 22, p. 59-92.

**KELLER, Hans**

[1970] (1994) "Towards a Theory of Music". In *Essays on Music*, ed. Christopher Wintle. Londres, Cambridge University Press.

**KELLER, Hans**

[1971] "Music and Psychopathology". *Hist. Med.* 3, n.2. p. 3-7.

**KELLER, Hans**

[1995] *Three Psychoanalytic Notes on Peter Grimes*. Ed. Christopher Wintle. Londres, Institute of Advanced Musical Studies, Study Texts, n.1.

**KLAUSMEIER, Ruth-Gisela**

[1973] "Pubertät und Beatmusik". *Psyche* 27, p. 643-657.

**KLAUSMEIER, Ruth-Gisela**

[1976] "Musik-Erleben in der Pubertät". *Psyche* 30, p. 1113-1136.

**KOCH, Lars Christian**

[1986] "Rolle und Funktion der Musik in aussereuropäischen Heilungsriten", *Curare* 9, p. 45-50.

**KOHUT, Heinz e LEVARIE, Siegmund**

[1950] "On the Enjoyment of Listening to Music". *Psychoanal. Quart.* 19, p. 64-87.

**KOHUT, Heinz**

[1956] "Some Psychological Effects of Music and their Relation to Music Therapy", *Music Therapy 1955*, ed. E.T. Gaston. Lawrence, Kansas, p.17.

**KRIS, E.**

[1952] *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York (Citado por Spender[1980], s/Ed.

**KÜMMEL, Werner**

[1969] "Melancholie und die Macht der Musik. Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion". *Med. hist. J.* 4, p. 189-209.

**LANGER, Susanne K.**

[1942] *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York, Mentor Books.(Traduzido para o Português como *Filosofia em Nova Chave*. Ed. Perspectiva, 1989).

**LIMA, Paulo Costa**

[1995] "Música e Psicanálise: Uma Possível Interface". *Cadernos de Estudos - Análise Musical*, dez.

**LIMA, Paulo Costa**

[1995a] "Música, um Paraíso Familiar e Inacessível: Uma Serenata em 8 movimentos". *Percurso* n.15 - 2, São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae p.55-64.

**MAGNO, MD.**

[1982] "A Música". 2ª ed. Rio de Janeiro, Aoutra Ed.

**MANN, Claire**

[1950] "Music and Exercise as a Form of Psychotherapy". *Psychoanal. Rev.* 37, p. 143-155.

**MEZAN, Renato**

[1995] Tempo de Muda. *Percurso* n.15-2, São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, p.65-76.

**MILLER, J. A.**

[1994] "Jacques Lacan et la voix". *Quarto - Revue de l'école de la cause freudienne - ACF - en Belgique*, jun., p.47-52.

**MILLER, Miles D.**

[1967] "Music and Tension". *Psychoanal. Rev.* 54, p. 141-156.

**MONTANI, Angelo**

[1945] "Psychoanalysis of Music". *Psychoanal. Quart.* 32, p. 225-227.

**MOONEY, William E.**

[1968] "Gustav Mahler: A note on Life and Death in Music". *Psychoanal. Quart.* 37, p. 80-102.

**MOSONYI, Desiderius**

[1935] "Die irrationalen Grundlagen der Musik". *Imago* 21, p. 207-226.

**NÄCKE, Paul**

[1901] "Ein Beitrag zur gegenseitigen Beeinflussung der Geisteskranken (Fall von 'musikalischer Infection'). *Neurol Zbl.* 20, p. 648-655.

**NASS, Martin L.**

[1971] "Some considerations of a Psychoanalytic Interpretation of Music". *Psychoanal. Quart.* 40, p. 303-316.

**NASS, Martin L.**

[1975] "On Hearing and Inspiration in the Composition of Music". *Psychoanal. Quart.* 44, p. 431-449.

**NICE, David**

[1987] "Talks by Visiting Scholars: Freud and Music". *Freud Museum Newsl.* 1, n.3/4, p. 11.

**NIEDERLAND, W.G.**

[1958] "Early Auditory Experiences, Beating Fantasies and Primal Scene", *Psychoanalytic Study of the Child*, xiii, p. 471-504.

**NOY, P.**

[1966-7] "The Psychodynamic Meaning of Music". *Journal of Music Therapy*, iii, p.126.

**PERRIER, François**

"Música e Psicanálise". Texto comentado por Magno [1982:10] sem dados completos.

**PFEIFER, Sigmund**

[1923] "Musikpsychologische Probleme". *Imago* 9, p. 453-462.

**POLLOCK, George H.**

[1975] "Mourning and Memorialization Through Music". *Ann. Psychoanal.* 3, p. 423-436.

**POTEL, Maurice.**

[1963] "Étude musicale et psychiatrique d'Hector Berlioz". *Cah. lyonn. hist. med.* 8, n.1, p. 11-21.

**RACKER, Heinrich**

[1951] "Contribution to Psychoanalysis of Music". *Amer. Imago* 8, p. 129-163.

**RACKER, Heinrich**

[1965] "Psychoanalytic Considerations on Music and the Musician". *Psychoanal. rev.* 52, n.3, p. 75-79.

**RAUCHFLEISCH, Udo**

[1990] "Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität". *Psyche* 44, p. 1113-1140.

**REIK, T.**

[1953] *The Haunting Melody*. New York, Farrar, Strauss & Young.

**REPOND, André**

[1913] "Über Störungen der musikalischen Reproduktion bei der Schizophrenie". *Allg. Zschr. Psychiatr.* 70, p. 261-282.

**ROLLIN, Henry R.**

[1973] "The History of Music Therapy". *Hist Med.* 5, n.1, p. 15-18.

**ROWELL, Lewis**

[1979] "The Subconscious Language of Musical Time". *Music Theory Spectrum*, 1, p. 96-106.

**SABBETH, Daniel**

[1979] "Freud's Theory of Jokes and the Linear-Analytic Approach to Music: A Few Points in Common". *Internat. Rev. Psycho-Anal.* 6, p. 231-237.

**SCILICET 6/7**

[1974] "De l'objet musical dans le champ de la Psychanalyse. Scilicet 6/7 (Periódico francês de psicanálise que não registra nome dos autores)

**SEEMAN, Mary V.**

[1976] "Time in Schizophrenia". *Psychiatry*, 39, p. 189-195.

**SEKEFF, Maria de Lourdes**

[1986-1988] "O Chiste e a Música". *ARTEunesp*, São Paulo, 2/4, p. 123-129.

**SOUZA, Rodolfo Coelho de**

[1994] "Dos Processos Significantes". Capítulo da Dissertação *Da Composição Musical Assistida por Computadores: Aspectos Cognitivos*. São Paulo, ECA-USP.



**SPENDER, Natasha**

[1980] "Psychology of Music", in *The Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan.

**STERBA, Richard**

[1939] "Die Problematik des musikalischen Geschehens". *Internat. Zschr. Psychoanal. und Imago* 24, p. 428-433.

**STERBA, Richard**

[1946] "Toward the Problem of the Musical Process". *Psychoanal. Rev.* 33, p. 37-43.

**STERBA, Richard**

[1965] "Psychoanalysis and Music". *Amer. Imago* 22, p. 96-111.

**STORFER, Adolph J.**

[1929] Beiträge zur psychoanalytischen Bibliographie [Plato und Freud; Musik; Asthma; Ibsen]. *Psychoanal. Bewegung* 1, p. 67-73.

**SUTERMEISTER, Hans**

[1951] "Musiktherapie". *Universitas* 6, p. 307-318.

**TELLER, Frieda**

[1917-1919] "Musikgenuss und Phantasie". *Imago* 5, p. 8-15.

**TESLAAR, James S. van**

[1922] "Interest in Music: A Case Illustrating Some Infantile Roots of Musical Talent". *Psychoanal. Rev.* 9, p. 429-435.

**UCHITEL, M.**

[1994] "As Origens do Tango", *Percorso*, n.13-2, São Paulo, ISS.

**UNDERWOOD, E. Ashworth**

[1947] "Apollo and Terpsichore: Music and the Healing Art (com referências especiais a B.M. Berenclow, F. N. Marquet e F.K. Harford). *Bull. Hist. Med.* 21, p. 639-673.

**VERECKEN, Ch.**

[1994] "La voix, le silence, la musique". *Quarto - Revue de l'école de la cause freudienne -ACF- en Belgique*. Bruxelles, jun., p.88-90.

**WITTENBERG, Rudolph**

[1980] "Aspects of the Creative Process in Music: A Case Report". *J. Amer. Psychoanal. Ass.* 28, p. 439-459.

---

**YATES, Sybille**

[1935] "Some Aspects of Time Difficulties and Their Relation to Music". Internat. J. Psycho-Anal. 16, p. 341-354.

**ZANKER, A e GLATT, M.M.**

[1956] "Experiments with Music in a Mental Hospital". Mschr. Psychiat. Neurol. 131, p. 215-225.



## A TEORIA COMPOSICIONAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Ricardo Tacuchian

A história da teoria musical no século XX começa indiscutivelmente com Schoenberg. Partindo de uma estética explicitamente wagneriana em obras como o *Verklärte Nacht* (1899), os *Gurreelieder* (1900/11), o *Pelleas und Melisande* (1903) e os dois primeiros quartetos de cordas, Schoenberg vislumbra novos caminhos a partir de 1908. Nesta ocasião, Schoenberg passa a negar os tradicionais princípios da tonalidade maior/menor, da gênese acordal por superposição de terças, da antinomia consonância/dissonância, das notas atrativas, da hierarquia dos graus da escala e da instituição dos centros tonais. Este quase *nihilismo* schoenberguiano que vai aproximadamente de 1908 a 1921 é chamado de período expressionista ou atonal livre. Neste período, Schoenberg não consegue estruturar sua música em cima de algum princípio coerente e consistente. Apenas quando a música é baseada num texto literário ela se suporta organicamente. São raras as peças instrumentais desta época como as *Peças para piano op. 11 e op. 19* e as *Peças para orquestra op. 16.*, todas elas de proporções minuscavelmente aforísticas. Não se tratava de uma síntese da linguagem como ocorreria mais tarde com Webern, mas uma ausência de lógica estrutural que servisse de argamassa para a forma musical. De outro lado, as formas dramáticas, porque suportadas pela estrutura do texto literário, são de grandes proporções (vide as 15 canções dos *Jardins Suspensos op. 15*) (1908/10), o *Pierrot Lunaire* (1912) e as duas óperas *Erwartung* (1909) e *Die Glückliche Hand* (1910-13).

A solução para este impasse estrutural da música, Schoenberg vai encontrar a partir de 1921 quando ele ensaia seus primeiros passos na teoria dodecafônica, de modo ainda tímido, nas *Cinco Peças para Piano op. 23*

A partir deste fato, estava iniciada a história contemporânea das teorias composicionais do século. Schoenberg trabalha com conceitos tais como série básica e formas variadas por inversão, retrogradação e inversão da retrogradação, composição dodecafônica, classe de altura, rotação da série e outros. Em sua música ele retoma velhos princípios de estruturação, embora aplicados com uma perspectiva e dentro de um contexto diferentes. Citáramos os princípios da organização motivica e das variações imitativas tipo inversão e retrogradação, além do uso de encaminhamento para culminâncias de vários graus de tensão, resolvidas em planos de relaxamento. Duas novidades, entretanto, merecem ser enfatizadas na teoria

composicional de Schoenberg. A primeira foi a substituição do milenar conceito de organização escalar dos sons por um de organização serial, tema sobejamente conhecido e que dispensa maiores esclarecimentos. A outra novidade, e que não foi ainda suficientemente estudada, foi o conceito de simetria. Quando Schoenberg estabeleceu um sistema de composição baseado na divisão igual da oitava em 12 partes, ele estava quebrando a assimetria que foi a base do velho sistema tonal maior/menor. Neste, o centro da escala é a dominante que não divide a oitava em partes iguais. Portanto, o sistema tonal é assimétrico enquanto o dodecafonismo schoenberguiano é simétrico.

A obra que melhor exemplifica o uso das simetrias é a de Bela Bartók que foi sobejamente estudado sob este ponto de vista por Elliot Antokoletz em seu livro *The Music of Béla Bartók, a Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Los Angeles, London: University of California Press, 1984). Bartók usa a teoria das simetrias mas não através da série dodecafônica.

Esta abordagem das simetrias na obra de Schoenberg é pouco usual. George Perle (1915), professor do *Queens College* da *City University of New York* desenvolveu uma metodologia original, em grande parte baseada nos princípios de simetria que existem na estruturação serial da música de Schoenberg. Perle faz uma analogia com a poesia onde a palavra adquire diferentes significados dependendo do contexto onde se insere. Este significado contextual é chamado de “referência reflexiva.” Na música serial também existiria uma “referência reflexiva” quando são identificados, dentro da série e de suas variantes, alguns tetracordes recorrentes. Perle acrescenta que estas referências internas não são encontráveis na “atonalidade livre.”

George Perle, teórico e compositor, adotou o serialismo, em sua obra, nos anos 30. É autor de dois livros pontuais sobre a teoria da música no século XX, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (3rd. ed. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1972) e *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1977). Deste último livro existe outra edição de 1981. Em 1980, Perle lançou, em dois volumes, a obra *The Operas of Alban Berg* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980). Por volta de 1939, Perle desenvolveu sua teoria de um sistema modal de 12 sons. Essas idéias são sumarizadas no artigo que publicou no *The Music Review* (nov. 1945) sob o título “Evolution of the Series: Twelve-tone modal System.” O sistema modal de 12 sons era baseado em princípios de estrutura e de associações de coleções de alturas. Perle extraiu uma coleção (ou *set*) de relação de adjacências (isto é, três classes de altura seguidas, saídas de uma série), considerando a nota do meio como nota comum a outra coleção tirada de uma variante (por inversão) da mesma série. O exemplo esclarecerá melhor:

P<sub>0</sub>: B C D F A Ab G F# D# E Bb C#

I<sub>0</sub>: B Bb Ab F C# D D# E G F# C A

F#	A
B C D	C# B C
A	Bb

Com isso Perle tentava resolver o aspecto mais problemático da composição de 12 sons, sua *organização harmônica*.

Perle também analisa a organização intervalar das séries procurando destacar coleções de tetracordes que recorrem nas diferentes variantes da série. Sabemos ainda que Schoenberg e Webern criaram séries cujas relações intervalares entre as classes de altura eram as mesmas em ordem direta ou retrógrada, criando uma rigorosa simetria.

A teoria das simetrias e o princípio da serialização sofreriam ainda vários desdobramentos na história da teoria composicional do século XX e que não é o escopo deste trabalho.

Por fim, gostaríamos de comentar uma curiosa ironia que ocorreu e ocorre nestas questões teóricas da primeira metade do século. Primeiro lembremos que antes da apresentação do *Wozzeck*, Berg realizou uma famosa conferência onde ele explica, com certo detalhe, as suas intenções e os princípios estruturais que nortearam a criação de sua ópera. Após extensiva análise, Berg termina sua palestra pedindo à platéia que, ao assistir a ópera, esquecesse de tudo o que ele havia dito e apenas se cingisse às emoções que ela pudesse gerar. Fazendo um paralelo a este fato, verificamos algumas ironias no pensamento musical de Schoenberg. A grande preocupação de Schoenberg sempre foi a de não ser um epígono de Wagner. Por isso, ele negou a tonalidade e superou a dicotomia consonância/dissonância. Apesar disso, Schoenberg nunca conseguiu se divorciar da tradição germânica da qual Wagner é um paradigma. Desde seus francamente wagnerianos *Gurrelieder* até o seu dodecafônico *Moses und Aaron*, Schoenberg mantém pelo menos a aura wagneriana. Se considerarmos sua música exclusivamente instrumental, a tradição germânica Beethoven-Liszt-Strauss continua presente na obra de Schoenberg. Somente agora, com certo distanciamento histórico e com ouvidos diferentes dos ouvintes da primeira metade do século, é que podemos afirmar que Schoenberg representou um novo estágio de uma *mesma* atmosfera germânica. O mais curioso de tudo isso é que o último período de Schoenberg, o dodecafônico, é justamente o mais classicizante de sua produção musical. É quando Schoenberg não valoriza mais a atomização motivica de sua retórica musical que muitos chamam de "prosa

---

musical” e caminha para um retorno às estruturas periódicas dos temas (quase à maneira clássica). E como não bastasse tudo isso, Schoenberg ainda tropeça em algumas armadilhas tonais, em peças do final de sua vida como a *Segunda Sinfonia de Câmara* e o *Kol Nidrei*, entre outras. Tudo isso não justificaria o título do livro de George Perle, *Tonalidade de 12 sons*?

## A TEORIA COMPOSICIONAL DE JOHN CAGE: AS EXÉQUIAS DA GRANDE TRADIÇÃO OCIDENTAL

*Ilza Nogueira*

Este trabalho deriva-se da parte final de um artigo amplo, que escrevi recentemente para a Revista Brasileira de Música: "A Articulação entre a Reflexão Teórica e a Prática Composicional na Tradição Ocidental". Objetivando a exposição final de uma Mesa Redonda sobre "Aspectos da Teoria Composicional do Século XX", na qual meus colegas abordariam a teoria transformacional de Schoenberg e Perle, e o cientificismo composicional de Milton Babbitt e da Escola de Princeton, decidi que à evolução Schoenberg - Babbitt deveria seguir a sua antítese filosófica: a teoria composicional de John Cage e sua escola, ou a "estética do empirismo radical", como a denomina Leonard Meyer (Meyer, 1967: 72-84). A alternativa titular do trabalho refere-se a Meyer, em sua obra *Music the Arts and Ideas*. Observando, nos anos 60, a coexistência estável dos estilos musicais influentes na época - o "particularismo transcendental" de Cage e sua escola, e o "formalismo analítico" de Babbitt e dos adeptos do serialismo integral, Meyer prognostica o futuro da estética musical em termos de uma "estase flutuante", em que hoje um sistema, amanhã outro, se evidenciará. Com esta idéia, oposta à consciência histórica ocidental de desenvolvimento estilístico, Meyer celebra as exéquias da contínua evolução orgânica do cânone da grande música.

### **A teoria transcendental de John Cage**

Seja observando a teoria composicional de Schoenberg e Perle, relativa à transformação da tradição, ou o formalismo científico da escola de Princeton, oposto à posição transformacional, focalizamos um tipo de repertório musical, o qual, abrangendo músicas compostas nos sistemas tonal ou serial, fundamenta-se na noção de um discurso musical direcional, teleológico, baseado na propriedade e na relevância de relações funcionais. Ou seja, num método de se realizar a continuidade, no qual os eventos musicais - sejam eles sons, motivos, frases ou seções - têm implicações em outros eventos do mesmo ou de outro nível hierárquico; isto é, dirigem-se para, progredem. Focalizando os métodos composicionais de Satie, Webern, Cage e os seguidores da sua linhagem estética, observamos, por outro lado, um modelo de discurso musical de caráter não direcional, não progressivo.



Definindo a música como *continuidade sonora* numa conferência proferida em Black Mountain College<sup>1</sup>, John Cage define os atributos que a música deve ter para diferenciar-se daquilo que não é música: estrutura (ou seja, partes distintas formando um todo integrado, forma (a expressão morfológica individual da continuidade), método (o meio de produzir-se a continuidade) e material (seus próprios sons). Destes atributos, Cage identifica a estrutura como sendo aquele único plano da composição em que a concordância, a comunalidade é desejável. Uma estrutura comum é a condição *sine qua non* em todos os tipos de vida e da arte; assim como seria absurdo imaginar-se um ser humano sem a estrutura de um ser humano, um cão sem a estrutura de um cão, não se pode conceber um soneto sem aquela relação específica das partes que constituem esta estrutura poética.

Analisando a tradição ocidental sob a ótica das muitas particularidades que as músicas apresentam com relação a seus atributos, Cage observa que, no plano da estrutura, uma única idéia dominou desde Beethoven até Schoenberg: a da harmonia como o meio de definir-se as partes da composição. E que Satie e Webern são os introdutores de uma nova idéia para a articulação estrutural da música: a definição de partes com base em dimensões temporais. Considerando a questão estrutural como fundamental, e a concordância sobre as suas bases como essencial, Cage pergunta-se: quem está certo: Beethoven, ou Webern e Satie? Sua conclusão herética (“Beethoven estava equivocado, e sua influência, tão extensiva quanto lamentável, tem sido mortal para a arte musical”<sup>2</sup>) baseia-se numa dedução simples: “Se considerarmos que o som é caracterizado pela altura, intensidade, timbre e duração, e que o silêncio, o seu oposto e, portanto, parceiro necessário do som, é caracterizado somente pela duração, chega-se à conclusão de que, das quatro características da matéria musical, duração, ou seja o espaço de tempo, é a mais fundamental. [ ] Beethoven representa o desvio mais intenso da base plana e natural do barco. A derivação do pensamento musical dos seus processos não somente serviu para colocar-nos à mercê das ondas, como também para, praticamente, naufragar a arte numa ilha de decadência. [...] Não se pode fazer música bem, sem que se estruture sobre as raízes do som e do silêncio - durações de tempo.”<sup>3</sup>

As estruturas “rosacrucianas” de Satie, sistematicamente construídas com a repetição hipnótica de temas, motivos e configurações, vão de encontro ao sentimento de temporalidade inerente às formas clássicas e à tonalidade. *Vexations*, com suas 840 repetições, exemplifica um aspecto importante da contemporaneidade de Satie: o tédio. É um aspecto que, vale salientar, reflete o

<sup>1</sup> *Defense of Satie*: conferência proferida durante o “Festival Satie” (verão de 1948), evento organizado por Cage em Black Mountain College (instituição experimental da Carolina do Norte, hoje extinta).

<sup>2</sup> CAGE, 1970: 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*

pensamento filosófico orientado<sup>4</sup>. Cage, por sua vez, desenvolveu uma extensa fase composicional baseada em estruturas rítmicas, no período de 1939 (*First Construction in Metal*) a 1951 (*Concerto for prepared piano and chamber orchestra*). Nestes doze anos, ele compôs estruturando de acordo com o que denominou “fórmula da raiz quadrada”: o todo era dividido em unidades iguais e estas, agrupadas em subunidades desiguais.

No final da década de 40, Cage estudou a filosofia Zen em Columbia. Em 1950 ele estava estudando o *I Ching*. Isto o conduziu à mais dramática mudança no seu pensamento sobre a música. Em *Music of Changes* (1951), Cage inicia a substituição da estruturação sistemática pela estruturação com operações aleatórias. Nesta obra, a estrutura ainda é baseada na “fórmula da raiz quadrada”; o método composicional (a sintaxe), entretanto, está baseado em operações do acaso. A partitura, completamente anotada, não deixa espaço para a improvisação. Vale salientar aqui que Cage repudia a improvisação, um processo em que os hábitos do executante vêm à tona. O hábito, dizia Cage, é um árbitro inexorável em toda escolha. O advento da música aleatória foi a última resposta ao desafio levantado por Satie no início de sua carreira: ao desafio da renúncia absoluta e da dilaceração da continuidade da música. O artista cultivou a remoção do seu ego do produto artístico, e o conteúdo comunicável deixou de ser sua ambição.

As composições de Christian Wolff, Morton Feldman, e John Cage variam consideravelmente em estilo, mas unem-se através de uma filosofia comum. Um dos aspectos desta filosofia é a concentração sobre relações de espaço e tempo, de som e silêncio, substituindo a ênfase sobre novas melodias e acordes. O outro aspecto é a convicção de que deve existir mais espaço na música para a escolha casual, para o acaso. E finalmente, eles crêem que todas as relações musicais, sejam elas resultantes de um processo estrutural ou aleatório, têm valor potencial e merecem a mesma atenção.

Justapondo fragmentos musicais distintos e relacionados por relações temporais, ou trabalhando com processos composicionais aleatórios, Satie, Webern, Cage e seus seguidores conseguiram, finalmente, romper com o último bastião da tradição ocidental: a sintaxe direcional. Liberados das relações funcionais (implicativas), os eventos sonoros não mais desempenham um papel dramático. Estão livres para não realizarem coisa alguma e nem precisarem de outros eventos para sua elucidação. A consequência mais conspicua desta liberação é o caráter estático que ela imprime na música; ela não vem de e nem chega a lugar algum, não

---

<sup>4</sup>“Em Zen, diz-se: se alguma coisa entedia após dois minutos, tente quatro minutos. Se ainda é entediante, tente oito, dezesseis, trinta e dois, etc. Finalmente, descobre-se que não é entediante e sim interessante.”(Cage, 1961: 93)

progride, portanto. Conseqüentemente, a noção de tempo como distância percebida entre um ponto no passado e um no futuro, dissolve-se; há somente a duração do presente. E aqui nos defrontamos com uma concepção de música mais oriental que ocidental. A qualidade estática (e fundamentalmente oriental) de “ser” substitui a qualidade dinâmica (fundamentalmente ocidental) de “tornar-se”. Esta nova estética musical tem correspondentes nas outras artes; na pintura sem direção, em que as linhas e cores não conduzem a pontos de culminância; no anti-romance, onde nada acontece porque não há uma seqüência de acontecimentos.

Nesta nova concepção, a arte deve ser como a natureza; sem propósito nem finalidade, simplesmente ser, como um fato ou uma inevitabilidade. E a relação do homem para com a arte deve ser como nossa relação para com a natureza: de aceitação. Isto recomenda ao artista não impor seu desejo pessoal nem sua personalidade aos materiais que utiliza, nem adaptá-los a conceitos sintáticos tradicionais. E ao ouvinte/espectador, não nutrir preconceitos e expectativas, nem fazer previsões sobre o que ocorrerá. A relação desta concepção com a filosofia oriental - e particularmente com a filosofia Zen - é, portanto, notória.

Em *Silêncio*, John Cage induz os compositores a “desistirem do desejo de controlar o som, a limparem suas mentes da música (no sentido comum), e porem-se a descobrir meios de deixar os sons serem eles próprios, e não veículos para teorias fabricadas pelo homem ou para a expressão de sentimentos humanos.” [Cage, 1961: p. 10]. Nesta citação estão implícitos os postulados importantes da estética de Cage: os sons (sensações objetivas e individuais) e não a relação entre eles, são objeto da percepção; as relações sintáticas, portanto, devem ser evitadas a todo custo.

Em seu ensaio intitulado *The End of Renaissance?*, Leonard Meyer aborda esta nova filosofia estética da arte contemporânea, a qual ele denomina de *estética do empirismo radical*:

A negação da realidade das relações e da relevância de propósitos, a crença em que somente as sensações individuais e não as conexões entre elas são reais, a afirmação de que as predições e metas não dependem de uma ordem existente na natureza, mas de hábitos e preconceitos acumulados, tudo isto assenta sobre uma negação mais fundamental: a negação da realidade da causa e efeito.

[Meyer, 1967: p. 77]

Esta negação, que parece ridícula, lembra Meyer, encontra raízes na ciência contemporânea, particularmente da mecânica quântica, em que os eventos não são completamente determinados ou previsíveis, mas somente prováveis. Detendo-se neste ponto de vista polêmico, Meyer explica que aquilo que é negado na mecânica quântica e na estética do empirismo radical não é a possibilidade teórica de um princípio de causação, mas a de isolar-se um evento particular como sendo a causa

de um outro evento particular. Esta explicação deriva-se da seguinte noção do mundo, apresentada por Meyer:

[...] desde que o mundo é visto como um contínuo em que tudo interage com - é a "causa" de - tudo, não há causas e efeitos separáveis. [...]. Conseqüentemente (se me permitem o termo teleológico), a música, assim como a arte e a literatura da vanguarda, é caracteristicamente não cinética e não-focal. Num romance de Robe-Grillet, numa composição de Cage, ou numa pintura de Guston, não se sente, e não se deve sentir, que um evento resulta do que veio antes. Ele simplesmente "vem após". [ibid.: p. 78]

Meyer também chama atenção para o fato da negação da existência da causalidade ter conseqüências muito significativas. Com a exclusão de uma gramática e sintaxe tradicionalmente estabelecidas, a arte musical não pode ser uma forma de comunicação. E sem a idéia de comunicação, o valor da obra de arte não pode ser julgado. Sem a idéia de relação e da previsibilidade, tudo pode acontecer. O erro está fora de propósito, pois ele depende de uma idéia preconcebida do que deve ocorrer; a noção de erro, portanto, extingue-se. Finalmente, a inexistência de relações sintáticas significa a negação da possibilidade da forma (entendida no sentido tradicional do termo), já que o princípio da causalidade está implícito nos conceitos de início, meio e fim, antecedente-conseqüente, ou periodicidade.

Finalmente, Meyer conclui que, para os artistas, compositores e escritores da estética do empirismo radical - um pequeno segmento (embora influente!) do mundo da arte contemporânea, o Renascimento acabou:

o homem não é mais a medida de todas as coisas, o centro do universo. [...] Suas metas e propósitos; suas noções egocêntricas do passado, presente e futuro; sua fé em seu poder de prever e, através da previsão, controlar o seu destino; tudo isto é questionado, considerado irrelevante, julgado trivial. [ibid. p. 83]

Não tentando redefinir metas e valores dentro da longa tradição da arte e do pensamento ocidental, os adeptos da estética do empirismo radical buscam quebrar os princípios mais básicos desta tradição. A tradição é um obstáculo a ser vencido pelo artista, pois ela tolhe a liberdade de pensar. Especialmente em *Silêncio*, Cage projetou pensamentos sobre música - chame-os ou não de teoria - efetivamente, para um grande público; pensamentos estes que refletiram-se triunfantemente em sua música. Cage é, de fato, um exemplo poderoso da cumplicidade entre a teoria (de uma certa espécie) e a música contemporânea (de uma certa espécie). Se a teoria composicional somente pode ser julgada pelo seu reflexo na música, pode-se dizer que em Cage ela encontra uma de suas realizações mais poderosas.

## Leonard Meyer: as exéquias da tradição

*Music, the Arts, and Ideas* não é um tratado teórico como os outros livros de Meyer. É um livro de história intelectual, baseado na suposição de que a música reflete a vida intelectual de nosso tempo. O tema central - a situação das artes nos anos 60 - é descrito por Meyer em termos de uma "estase flutuante", ou seja, de uma coexistência estável dos estilos influentes na época: o "particularismo transcendental" de Cage e sua escola, e o "formalismo analítico" de Babbitt e dos adeptos do serialismo integral. A previsão de Meyer, há 26 anos atrás, é a de que hoje um sistema, amanhã outro, crescerá em prestígio, influência e vitalidade; uma idéia oposta à consciência histórica ocidental de desenvolvimento estilístico, progresso e teleologia.

Para sustentar a tese de que, na década de 60, as artes estavam entrando num período de relativa estabilidade, Meyer observa inicialmente que as fases de mudanças e de estases estilísticas na história da arte ocidental geralmente ocorreram paralelamente a períodos de mudança e estabilidade cultural. Em seguida, ele observa que as condições que promoveram as mudanças no Ocidente, não mais existem. A descoberta de novas terras e de culturas exóticas, que, no passado, freqüentemente estimularam a imaginação do homem ocidental e influenciaram seus costumes e crenças, não é mais possível<sup>5</sup>; tampouco o estudo do passado - geológico, biológico ou cultural - poderia mudar substancialmente nosso conhecimento deste passado. Conseqüentemente, quando as possibilidades de descobrir-se novidades culturais em outras terras e outras épocas diminuí, uma fonte significativa de mudança ideológica-cultural está eliminada. Quanto às áreas das descobertas e inovações que têm sido as maiores responsáveis pelas recentes mudanças revolucionárias em nossa cultura e suas ideologias - ciência e tecnologia - Meyer acredita que as mudanças que certamente continuarão ocorrendo nelas não afetarão as premissas e métodos fundamentais estabelecidos, pois estas mudanças serão em grau (computadores mais eficientes, meios mais rápidos de comunicação, maiores reatores nucleares) e não em espécie (novas teorias das mudanças genéticas, novos meios de transporte, etc). Ademais, Meyer observa que o percentual de mudanças nestas áreas está se aplainando. Quanto à área da biologia, em que se prevê desenvolvimentos maravilhosos, Meyer crê que as possíveis descobertas provavelmente não levarão a mudanças revolucionárias na sociedade e na ideologia cultural, como ocorreu no século passado.

---

<sup>5</sup> Meyer considera a possibilidade da existência de alguma coisa comparável à vida humana em distância comunicável - dentro do sistema solar - como muito remota.

Na época em que Meyer escreveu seu livro, o empirismo radical e estruturalismo serial eram forças poderosas; nos anos 80, elas entraram em declínio, e a ascendência de atitudes tradicionalistas tornaram-se sintomáticas do acerto de Meyer. Se Meyer está certo, voltará a época em que o estruturalismo atrairá novo interesse, e a teoria composicional da vanguarda pós-guerra será retomada, se não por compositores-teoristas, por críticos e musicólogos.

A novidade desta idéia, como chama atenção Kerman, “não está no simples fato da coexistência, mas na hipótese de que esta coexistência, longe de ser uma situação confusa ou instável, que mais cedo ou mais tarde levaria a uma síntese, de fato representa um estado estacionário permanente”. [Kerman, 1985: p. 110-111]

Finalmente, devemos considerar que, com sua prognose sobre a “estase flutuante” estilística - uma idéia oposta à consciência histórica ocidental de desenvolvimento, Leonard Meyer celebra as exéquias da tradicional fê dogmática dos músicos na contínua evolução orgânica do cânone da grande música; e o faz com mais que adequada pompa e circunstância.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, J. 1961. *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

\_\_\_\_\_. 1970. “Defense of Satie”. *John Cage*. Ed. Richard Kostelanetz. New York and Washington: Praeger Publishers. 77-84.

MEYER, L. 1967. *Music the Arts and Ideas*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.



## BREVE RESENHA DAS CONTRIBUIÇÕES DE SCHENKER E SCHOENBERG PARA A ANÁLISE MUSICAL

Marcos Branda Lacerda

### Schenker

Heinrich Schenker vivencia seu período inovador em análise musical a partir dos anos 20 quando já tinha atrás de si as edições de seu Tratado de Harmonia e do Tratado de Contraponto além de uma extensa análise da 9ª Sinfonia de Beethoven. Publica então diversos cadernos de nome “Der Tonwille” (A vontade do som) e três colaborações subseqüentes com o nome “Das Meisterwerk in der Musik” (A obra prima na música), todos eles dedicados à pura análise de obras musicais fundamentalmente do barrôco a Brahms. Em 1935 vem a falecer em Viena, pouco antes da publicação do terceiro volume de Novas Teorias e Fantasias Musicais, que traz o subtítulo de “A composição livre”. Sua idéia, expressa sem nenhuma modéstia na introdução do livro, era de acrescentar ao estudo do contraponto estrito segundo Fux e ele próprio, e ao estudo do baixo-cifrado segundo Johann Sebastian e Carl Philip Emmanuel Bach, um estudo definitivo sobre a “coerência orgânica” do trabalho composicional dos grandes mestres (1956:15-6).

Schenker defende a tese de que o gênio musical está capacitado a conceber toda uma obra musical a partir de uma estrutura básica, que contém em sua extrema simplicidade um elemento indicador do processo da condução de vozes e um elemento indicador da progressão harmônica dos graus I, V e I da escala diatônica. Ele denomina essa estrutura de “estrutura fundamental”, conforme a tradução inglesa para *Ursatz*. (Uma versão mais fiel à sua definição e ao significado alemão talvez empregasse a expressão “estrutura original”).

A *Ursatz* pode revelar-se em três formas, variando a nota de partida da linha superior (“linha fundamental” ou *Urlinie*) conforme o terceiro, quinto ou oitavo grau da escala, mas mantendo-se estáveis a queda por graus conjuntos dessa linha até o primeiro e a linha do baixo (“arpejo do baixo” também conforme a tradução inglesa para *Bassbrechung*).

Ex. 1

Forms of the Fundamental Structure

The image shows three musical examples labeled a, b, and c, illustrating different forms of the Fundamental Structure (Ursatz). Each example consists of a treble clef staff with a descending melodic line and a bass clef staff with an ascending bass line (arpeggio).  
 Example a: The top staff starts on G4 and descends to C4. The bottom staff starts on C3 and ascends to G3. The top staff has notes G, F, E, D, C with fingerings 3, 2, 1. The bottom staff has notes C, D, E, F, G with fingerings I, V, I.  
 Example b: The top staff starts on A4 and descends to C4. The bottom staff starts on C3 and ascends to G3. The top staff has notes A, G, F, E, D, C with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. The bottom staff has notes C, D, E, F, G with fingerings I, V, I.  
 Example c: The top staff starts on B4 and descends to C4. The bottom staff starts on C3 and ascends to G3. The top staff has notes B, A, G, F, E, D, C with fingerings 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The bottom staff has notes C, D, E, F, G with fingerings I, V, I.

Forte & Gilbert:133



A *Ursatz* constitui o nível estrutural inicial, o plano posterior (Hintergrund ou background). A partir dele, o processo composicional se dá em etapas sucessivas, em camadas (Schichten) que constituem o Plano Mediano (Mittelgrund ou middleground), cujas transformações geram a música da maneira como se apresenta no Plano Anterior (Vordergrund ou foreground). As etapas mais posteriores do plano mediano ainda não definem exatamente características próprias a uma determinada composição, mas já passam a expressar indiretamente aquilo que se reconhece convencionalmente como as partes de um gênero formal qualquer, como forma sonata, rondó, formas ternárias e binárias, etc.

Antes de considerar alguns aspectos essenciais a essa análise, gostaria de mencionar a fundamentação apresentada pelo próprio autor à idéia de operância de níveis mentais hipotéticos inacessíveis à observação, freqüentemente omitida em trabalhos sobre o método schenkeriano.

Schenker define o processo criativo como um “fluir contínuo da origem do desenvolvimento e do presente” (1956:25). Contraditoriamente, ele parte de uma definição hegeliana do conceito de destino, equivalente a seu conceito de Vordergrund, e autodeterminação interior, equivalente a Hintergrund. Se o pensamento de Hegel aplica-se a qualquer indivíduo, já Schenker conclui que este processo na música se revela apenas em individualidades destacadas, isto é, no Gênio, portador de uma Alma predeterminada e subjacente à vida.

... [um determinado plano [mental] posterior (Hintergrund), uma alma que atua como uma especial elevação da natureza no homem; quase mais arte do que natureza, essa alma é dada apenas ao gênio, e, semelhante ao amor, ela quase já se constitui em arte, não se tratando, pelo menos, de natureza nua. (1956:26).

O recurso explícito à genialidade é empregado com frequência para a confirmação de suas hipóteses (1956:25ff, 197 ff.). Mesmo que desviando de uma plausível discussão sobre estruturas mentais envolvidas no processo de criação, não resisto em referir um comentário genérico de Walter Benjamin do mesmo ano ao que me parece mais que um devaneio schenkeriano:

A [dialética das tendências de desenvolvimento na arte] faz-se notar não menos intensamente do que na economia. Por conseguinte, seria falso subestimar o valor de luta dessas teses. Elas omitem inúmeros conceitos tradicionais - como potencial criador e genialidade, valor de eternidade e mistério - conceitos, cujo emprego descontrolado (e, no momento dificilmente controlável) conduz a uma elaboração dos fatos no sentido fascista (1980:137).

A linha de pensamento de Schenker torna-se ainda mais reveladora de seu próprio e sombrio Hintergrund em mais uma analogia:

À multidão falta uma alma genial, ela não é consciente de um Hintergrund, ela não se apercebe antecipadamente de um futuro, sua vida é apenas um Vordergrund eternamente inorgânico, um estado presente sem coerência, movimentando-se no vazio animal. Apenas os indivíduos podem criar e transmitir coerência. Onde faltam tais heróis, a multidão não pode tornar-se povo: apenas através da atuação de indivíduos no sentido da lei da origem, desenvolvimento e presente, isto é, Hintergrund, Mittelgrund e Vordergrund, a multidão pode caracterizar-se como povo. (1956:26).

A postura arrogante e ambiciosa de Schenker de pressupor obviedade para sua tese e o isolamento no qual trabalhou incansavelmente, dificultam a leitura de Composição Livre e de suas análises realizadas com recursos puramente gráficos e as transformam quase em obras de ficção. Em inúmeras passagens do livro ele procede da forma como acredita se dar o processo criativo, isto é, do plano posterior a configurações reais enquanto que a análise schenkeriana hoje praticada consiste inversamente na descoberta de estruturas abstratas a partir da superfície musical.

Em suas últimas análises, Schenker estabelece já para o plano anterior uma forma de representação bastante reduzida omitindo repetição de notas, alguns valores rítmicos, etc, mas criando símbolos notacionais exclusivos (v. ex. 5). Esses símbolos são:

Ligaduras, que indicam estruturas unitárias (prolongamentos), seja por graus conjuntos ou arpejos;

Ligaduras pontilhadas estabelecendo um relacionamento entre notas repetidas após interrupção por outros elementos:

Colchetes estabelecendo o nexos de relações melódicas não imediatas;

Algarismos romanos e arábicos para funções harmônicas e cifras relevantes:

Numerais com circunflexo para notas de maior importância estrutural:

Uma escala de valores não rítmicos que estabelecem uma ordem de importância estrutural às notas às quais são agregados

( $\bullet$  /  $\text{♪}$  /  $\text{♪}$  /  $\text{♪}$ ): e

Expressões que definem o tipo de recurso composicional empregado.

Básico para o processo de redução (ou diminuição) a estruturas cada vez menos carregadas é a aplicação do conceito de Prolongamento. Eu me sirvo aqui

Em ambos os exemplos, pode-se observar uma quebra da estrutura formal. No exemplo 2, através do V grau localizado no sib e não no fã anterior, desconsidera-se o repouso temporário da passagem no primeiro tempo do terceiro compasso em razão da condução melódica do baixo. No exemplo 3, a primeira nota aguda do primeiro arpejo (sol) passa a ser mais relevante estruturalmente do que a segunda, enquanto que no segundo arpejo se dá o contrário. Com isso, desaparece em plano estrutural subsequente o relacionamento motivico das duas passagens.

A análise schenkeriana se processa através de critérios extraídos fundamentalmente das leis hipotéticas de condução de vozes. Uma nota de passagem, isto é, um componente redutível de uma progressão linear, desempenha, segundo o ponto de vista tradicional, uma função harmônica quando articulada juntamente com um acorde. No entanto, em Schenker tende-se a desconsiderar uma eventual função estrutural do acorde correspondente em favor da tese de que o ímpeto composicional se manifesta em estruturas melódicas redutíveis a "sons primários" (Kopftön) e seus prolongamentos, Schenker restringe a coerência na composição musical ao relacionamento desses sons primários seguidos ou precedidos por arpejos e progressões lineares (1956:29, 118). Forte esclarece esse fato através de exemplo cuidadosamente escolhido, sugerindo que determinadas harmonias são criadas apenas para o ajuste de notas vizinhas e de passagem chegando, inclusive a deixar indeterminados alguns acordes (compassos 5 e 6).

Ex.4

Bach, Chorale No. 296, "Nun lob' mein' Seel' denHerren"

id.:108

The musical score shows the first ten measures of the chorale. The treble clef part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes. Roman numerals below the staff indicate the underlying harmonic structure: I, VI, III, IV, I-II, V, I, [V], VI, V, I, II, V, I.

O processo de análise em direção a planos cada vez mais abstratos ocasiona, portanto, não só uma desvalorização crescente do ritmo e da linearidade formal, como demonstrado na dissolução do relacionamento motivico do exemplo 3. Ele implica também em uma maior eliminação de elementos harmônicos em comparação ao aspecto melódico.

Finalizando, apresentamos aqui uma das Cinco Análises Gráficas de Schenker, também reproduzida em Dunsby & Whittall (1988:36-7), em que se pode notar o radicalismo na representação de níveis estruturais. Note-se que, por exemplo, todas as notas precedentes ao primeiro dó estrutural do segundo compasso,

com exceção do láb, são eliminados já no nível subsequente através do processo denominado “ausfaltung,” (ausf.), que traduziríamos por desdobramento. Esse processo é especialmente grafado através da barra oblíqua de ligação das duas notas, assim como em três outros casos subsequentes (sib-sol, lab-do, sib-sol). Desdobramento define-se como a projeção linear de um intervalo, “passível de verticalização em um estágio posterior de redução” (Forte 1982:160). Junto às progressões lineares (Zug), os casos de desdobramento constituem a quase totalidade dos prolongamentos do soprano no coral de J.S.Bach.

As demais denominações em alemão constantes do exemplo são as seguintes: Kopp. para Koppelung (Acoplagem), auf (acima), abw. (abaixo) e Nbn. (nota vizinha), Teiler (divisor), que aparece na segunda camada (Schicht), designa um elemento da estrutura formal de interrupção da queda linear da *Urfinie*, eliminada inteiramente do *Hintergrund* (Ursatz). Observe-se que o divisor ocorre após o sib do soprano no compasso 6, desconsiderando-se as cadências anteriores (fermatas) sobre o dó (comp. 2) e o sol (comp. 4) como momentos de articulação formal. (ver ex. 5)

## Schoenberg

Schoenberg, da mesma maneira que Schenker, publica no início do século um tratado de harmonia (1911). Nele já se expressa o caráter pragmático de sua atividade teórica, voltada basicamente a instrumentalizar o compositor de estruturas coerentes que o leve tanto à compreensão do fenômeno musical na Europa, quanto à sua expansão técnica. Dahlhaus (1978:154-159) levanta a polêmica estabelecida entre Schoenberg e Schenker já a partir das idéias do primeiro manifestadas em seu tratado, no capítulo sobre sons estranhos à harmonia. Ai se lê a seguinte referência ao tratado de Schenker:

Se os acordes foram originados através da condução das partes ou se essa condução das partes foi possível graças a nosso conhecimento dos acordes é uma questão que aqui não nos interessa, pois tanto um quanto o outro brota da *mesma* exigência: colocar em sua justa relação o material dado pela natureza - isto é, o som com o órgão perceptivo e com tudo o que está, secundária ou terciariamente, em relação física com este órgão... A esta exigência correspondem ambas possibilidades, pois as duas, ainda que por caminhos distintos, cumprem o objetivo de estabelecer imitações mais fiéis possíveis do material dado, imitações que serão tanto mais perfeitas quanto maior for o conhecimento a respeito delas (intuitivo, com o ouvido, ou mental, através da análise) captando todos os seus traços diferenciais. (1979:376).

## Ex. 5

Ursatz

1. Schicht

2. Schicht

3. Schicht

Url. Tafel

Musical score for a string instrument, likely a double bass, showing three systems of music. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Performance instructions include "(Nbn)", "(3 = Zug abw.)", "(3 = Zug auf)", "(4 = Zug)", "(Kopp. aufw.)", and "(Kopp. abw.)". Roman numerals IV, V, and I are placed below the lower staff of each system.

System 1: Key signature: two flats, Time signature: 3/4. Fingerings: 3, (Nbn) 3 2 1. Performance instructions: (3 = Zug abw.), (3 = Zug auf), (4 = Zug), (Kopp. aufw.), (Kopp. abw.). Roman numerals: IV V I.

System 2: Key signature: one flat, Time signature: 3/4. Fingerings: 3, (Nbn) 3 2 1. Performance instructions: (3 = Zug abw.), (3 = Zug auf), (4 = Zug), (Kopp. aufw.), (Kopp. abw.). Roman numerals: IV V I.

System 3: Key signature: one flat, Time signature: 3/4. Fingerings: 3, (Nbn) 3 2 1. Performance instructions: (3 = Zug abw.), (3 = Zug auf), (4 = Zug), (Kopp. aufw.), (Kopp. abw.). Roman numerals: I IV V I.

Com essa postura cética em relação à idéia de redução musical, Schoenberg, se não elimina completamente e por antecipação qualquer legitimidade do procedimento schenkeriano, pelo menos desloca o foco sobre a atividade composicional como elaboração intuitiva ou mental de materiais historicamente em expansão. Schoenberg refuta a idéia de dissonância casual, mesmo em detrimento de uma visão mais simplificadora de estrutura, enquanto Schenker refuta a concepção de que dissonâncias desempenhem um papel essencial. Dahlhaus conclui, de forma prática, que a controvérsia de ambos, assumida também pelo segundo no terceiro volume de *Das Meisterwerk in der Musik*, fundamenta-se em um diálogo torto. Em Schoenberg germinava naquele momento o conceito de emancipação da tonalidade, ao qual ele dirigia sua atividade teórica. A Schenker cabia fortalecer a tese de que o processo criativo se orienta por etapas a partir de estruturas reduzidas. O papel das dissonâncias propriamente ditas, articuladas seja na forma de notas vizinhas ou de passagem, não teria tido a menor importância no embate.

Schoenberg menospreza a atividade musical puramente teórica. Ela deve ser exercida pelos homens

quando a intuição não lhes ajuda: servir-se de muletas para andar, óculos para ver, chamar em seu auxílio às *matemáticas* e à *combinatória*. Assim surgiu um sistema maravilhoso medido a partir de nossas forças espirituais, mas comparado com a natureza que trabalha com a alta matemática, é pueril. (1979:376).

Por isso, em sua mais extensa colaboração à análise, os Fundamentos da Composição Musical, ele parte de modelos extraídos organizadamente sobretudo da tradição clássico-romântica. Esses modelos correspondem a eventos musicais, isto é, formas (e não gênero, como em Tovey), previamente localizados e parcialmente definidos pela teoria da música de seu tempo. No entanto, sua capacidade de sistematização é notável. A abordagem dos inúmeros exemplos musicais auxilia-o na definição comparativa de determinados conceitos, como por exemplo a semelhança e diferença na elaboração motivica no período e na sentença.

Para a definição de forma, Schoenberg distingue entre idéias musicais de um lado, e, de outro, lógica e coerência. Com base em algum obscuro princípio de cognição (compreensibilidade, inteligibilidade), ele salienta a importância da subdivisão em partes - ou blocos - como um componente essencial da composição. No entanto, ele faz a seguinte afirmação, que poderia constar dos depoimentos de compositores usados por Schenker (1956:197-8) na fundamentação de sua tese:

[O compositor] concebe toda uma composição como uma visão espontânea. A partir daí ele procede... *formando* diretamente a seu material. (1967:1-2)

Os Fundamentos se dividem em duas partes. A primeira dedica-se a definir

e observar normas de construção de elementos que comporiam eventualmente o tema de uma composição. São tratados aí os conceitos de Frase, Motivo, Período, Sentença, Antecedente e Conseqüente, Tema e Melodia. Na segunda parte, dividida em duas seções, são tratados os meios de articulação desses elementos, isto é, a lógica do discurso musical necessária à construção de formas de grandes ou pequenas dimensões, como a sonata e o scherzo. O método expositivo é simples: os vinte capítulos são introduzidos com definições sucintas, expandidas em seguida através dos mais pertinentes comentários à profusão de exemplos.

Os Fundamentos testemunham o forte vínculo que mantinha Schoenberg ligado à tradição européia e germânica em particular. Seu caráter acentuadamente pedagógico se dá em razão dele ter sido obrigado no exílio a lecionar para estudantes pouco familiarizados com essa tradição (v. Dunsby 1988:71-5). Com exemplo, apresento aqui uma das versões do exercício realizado pelo próprio Schoenberg para caracterizar a forma Scherzo (Dunsby apresenta uma outra versão do exercício à pg.83). (ver Ex. 6)

Ele constrói aqui um período (parte A) constituído pelas frases antecedente e conseqüente considerado a maneira mais simples de construção temática e finalizado na dominante. É marcado com uma letra cada elemento passível de transformação subsequente. Basicamente, todos os elementos de **b a f** " surgem através de fragmentação do motivo **a**. Prossegue sua análise do desenvolvimento (parte B) da mesma forma, referindo cada elemento aos elementos disponíveis no tema. Harmonia não parece importá-lo mais do que o inter-relacionamento motivico. Esse ponto é importante. Ele vê repetição motivica mesmo em segmentos que apresentam diferenciações harmônicas (v. Dunsby 1988:76). A parte indicada como redução compõe-se através da omissão do 3º e 4º compassos do pattern precedente para formar um linha melódica descendente. O termo liquidação refere-se à construção de segmentos maiores através da repetição incessante de um elemento, tornando-o imperceptível.

Schoenberg permanece nesse exemplo por mais 7 páginas. Apresenta ao todo 7 possibilidades de desenvolvimento e 19 possibilidades em separado de construção de seqüências com o mesmo material. O grau de complexidade harmônica chega a uma linguagem francamente pós-romântica.

Relativamente perplexos e até inseguros, musicólogos abordam o conceito de Developing Variation (variação progressiva) expresso por Schoenberg em diversas ocasiões, mas jamais demonstrado exaustivamente. Dahlhaus (1978:123) define esse conceito como a dissolução do aspecto intervalar (diastemático) de um segmento em favor da elaboração do aspecto rítmico, ou, contrariamente, a dissolução do aspecto rítmico em benefício do intervalar. Drabkin (v. Bent 1980: 114) define-o com mais abrangência como um processo de geração de material a



## Ex. 6

## Schoenberg, "The Scherzo"

Fund.:153

*Scherzo*

1 *h* *u* 2 3 *u* 4 *c* 5 *h* 6 *h* 7 *d* 8

9 *h* 10 *c* 11 *d* 12 *c* 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43 44 45

*f* *ff* *fz* *fz*

Pattern Sequence

Reduced Sequence Liquidation

Emphasis of V

Rhythmic shift

Recapitulation I

Repetition varied

partir de uma idéia básica ou uma configuração fundamental (Grundgestalt). Schoenberg mencionou esse conceito particularmente no contexto da obra de Brahms, o que levou Walter Frisch a dedicar todo um trabalho a essa constelação de obras e autores sob a ótica desse embrião de instrumento de análise.

Na tentativa de esclarecer o que Schoenberg definitivamente concebia sob variação progressiva, Frisch destaca uma audição radiofônica de suas Variações para Orquestra, na qual o compositor cita o tema da Sonata para Violoncelo e Piano, op.99, de Brahms (1984:4)

Ex. 7

Frisch:4

Allegro vivace

Schoenberg menciona a transformação métrica de 3/4 acentuado no 3º tempo das duas frases iniciais para 4/4 na 3ª frase.

Ex. 8

id.

Em seguida, Schoenberg, sugere que o tema seja “reescrito”, fazendo a obscura observação que o intervalo inicial de 4ª se transforma na 5ª ré-sol.

Ex. 9

Frisch:4

Allegro vivace

Essa relação é difícil de ser percebida, já que o ouvido se fixa a agrupamentos de duas e três notas.

Ex. 10

id.:5

Nesse ponto, Frisch busca uma re-interpretação dos dois segmentos (frases) finais, mostrando uma elaboração rítmica ainda mais ousada de Brahms.

## Ex. 11



Poderíamos ir mais longe, reescrevendo toda a passagem buscando manter essas observações e deslocando o metro também das frases iniciais. Desta forma, chegaríamos a um tema totalmente derivado da frase inicial, cuja estrutura assimétrica se situaria entre os conceitos schoenberguianos de período e sentença.

## Ex. 12



Na notação de Schoenberg, do exemplo 9 observa-se ainda a duplicação do ré na oitava inferior. Talvez ele quisesse representar uma linha melódica de notas intercaladas, baseada exclusivamente numa sucessão de intervalos de 4ª abstraída da frase inicial. Portanto, essa passagem contém uma expansão motivica tanto no aspecto rítmico, quanto no aspecto intervalar. Ainda que não a percebendo em sua plenitude, a intuição analítica de Schoenberg fundou um conceito que rege passagens nas quais a lógica do discurso musical parece neutralizada.

---

**OBRAS CITADAS**

**BENJAMIN, W.** "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." In *Illuminationen*. 2ª Edição, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980, 136-169.

**BENT, I. & W. Drabkin.** *Analysis*. Londres: The Macmillan Press, 1980

**DAHLHAUS, C.** "Schoenbergs musikalische Poetik." In *Schoenberg und andere*. Mainz etc.: Schott, 1978, 118-124.

\_\_\_\_\_. "Schoenberg und Schenker." In id., 154-159.

**DUNSBY, J. & A. Whittall.** *Music analysis in theory and practice*. New Haven: Yale University Press 1988.

**FORTE, A. & S. Gilbert.** *Introduction to Schenkerian analysis*. New York: Norton. 1982.

**FRISCH, Walter.** *Brahms and the principle of developing variation*. Berkeley etc.: University of California Press, 1984.

**SCHENKER, H.** *Der freie Satz*. 2ª edição, Viena, etc.: Universal Edition, 1956.

**SCHOENBERG, A.** *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1967.

\_\_\_\_\_. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.



## SCHENKER E SEUS DISCÍPULOS NA AMÉRICA: OS ORTODOXOS

*Cristina Capparelli Gerling*

Ao ser convidada a participar deste grupo de discussão de análise schenkeriana coloco-me de acordo com os que acreditam na importância, na relevância e na contribuição fundamental de Heinrich Schenker para o estudo da música tonal ocidental, não obstante seu posicionamento sócio-político questionável e em retrospecto lastimável. Tendo recebido a incumbência de falar sobre os discípulos e propagadores da obra de Heinrich Schenker, nesta etapa vou discutir principalmente a contribuição daqueles que são considerados mais ortodoxos em relação à obra do mestre, isto é, os seguidores que aderem mais estritamente ao repertório musical de 1650 ao final do século XIX.

Schenker teve alunos eminentes em Viena nas três primeiras décadas deste século. Entre estes podemos citar músicos atuantes como Wilhelm Furtwangler, e professores renomados tais como Erwin Ratz. Ratz recebeu da viúva de Schenker material de apreciável importância e depois da guerra (1945) confiou este material a Jonas.

Oswald Jonas foi um dos músicos que trouxe e divulgou as teorias de Schenker nos Estados Unidos. Jonas (1897-1978) foi um músico exemplar ainda que não fosse o que podemos chamar de musicólogo. Estudou advocacia e formou-se doutor em Ciências Jurídicas na Universidade de Viena em 1921. Estudou piano com Schenker e este último aprovou com entusiasmo a publicação de um livro intitulado *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers* (1934). Esta publicação atraiu a atenção do regente Furtwangler, que já sentia uma enorme atração pelos ensinamentos postulados no ensaio sobre a nona sinfonia de Beethoven e que Schenker publicou em 1912. Jonas e Félix Salzer<sup>1</sup> fundaram em 1935 um instituto Schenker, entidade responsável pela publicação da revista *Der Dreiklang*. Tanto o instituto quanto a publicação tiveram vida curta com a anexação da Áustria pela Alemanha nazista, e uma vez que Schenker era judeu, suas obras foram banidas. Tendo imigrado para os Estados Unidos depois de um breve interlúdio na Inglaterra, Jonas lecionou em Boston, em Chicago e na Califórnia. A maior parte dos manuscritos e originais dos escritos de Schenker, seus diários e grande parte da sua correspondência foram trazidos por Jonas para a América e este material encontra-se em Riverside na Califórnia, na *Regent's University*. Jonas publicou nos Estados

<sup>1</sup> Félix Salzer deverá ser discutido em um trabalho dedicado aos discípulos que se ocuparam em expandir os conceitos schenkerianos para fora das fronteiras e limites da música tonal

Unidos e na Europa, preparando principalmente edições "Urtext" de C.P.E. Bach, J.S. Bach e Haydn. O livro no qual Jonas apresenta as teorias de Schenker e que na tradução para o inglês de John Rothgeb intitula-se *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1982), precedeu a publicação da obra na qual Schenker expõe suas teorias na sua forma final - *Der freie Satz* (1935). Jonas entende e discute com absoluta propriedade o conceito central da teoria ou o conceito de PROLONGAÇÃO, o desenvolvimento da composição como o desenrolar da tríade - auskomponierung, a extensão ou aplicação modificada (livre) das leis da condução vocal estrita tal como pontificado por Fux (1725)<sup>2</sup>. Se Jonas não conhecia ainda *Der freie Satz* na versão final, pouca ou nenhuma atenção dedicou à teoria de níveis (schichten) e suas estratificações em nível imediato (superficial), médio e fundamental. Nesta obra o autor preocupa-se com a relação entre as leis estritas do contraponto e seus efeitos na composição livre e artística. Ainda que de maneira menos definitiva do que exposta nas obras de Schenker, Jonas mostra por outro lado uma grande dose de flexibilidade. Jonas era acima de tudo um grande músico, dotado de habilidades práticas e um filósofo da linguagem musical. Opunha-se totalmente ao radicalismo político proposto por Schenker, mas estavam de comum acordo quanto às ideias musicais.

Desde os meados do século XVIII que músicos publicavam seus compêndios sobre contraponto e harmonia, tal como Fux, Rameau, Kirnberger, Marpurg, entre outros. No século XIX, consolidou-se a prática da publicação de uma obra da qual normalmente faziam parte três volumes: um tratado de contraponto, outro de harmonia e um terceiro de composição. Este é o caso de Riemann, Reicha, d'Indy, Schönberg (este último no século XX) entre outros. Jonas, conhecedor desta tradição, ao comentar as teorias de Schenker, procura colocar uma distância entre este e os demais, ao considerá-lo menos um teórico e mais um *artista*, tal como o próprio Schenker se intitula no seu livro *Harmonienlehre* (1906). Segundo Rothgeb<sup>3</sup> Schenker adotou o moto de Kant: "Não há perigo aqui de ser refutado, só de ser mal entendido", (Jonas, 1981, p.XV). Dado o número de controvérsias geradas desde o aparecimento da teoria, este moto ainda se aplica. Jonas esclarece que Schenker considerava-se na música da mesma estatura do que Kant na filosofia, ou seja um estudioso que usa métodos do mais alto grau de rigor e profundidade para discutir um assunto pertinente. Jonas inicia com considerações sobre a psicologia da percepção e do entendimento musical, o ato da associação inerente à música, uma arte feita de uma linguagem inventada e cujo material básico precisa

<sup>2</sup> MANN, Alfred. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York Norton, 1971.

<sup>3</sup> John Rothgeb é o tradutor de Jonas para o inglês e junto com Jürgen Thym traduziu o livro de Schenker- *Counterpoint*. em dois volumes. New York: Schirmer, 1987. (original, Cota, 1910)

transformar-se em imagens vividas na mente do ouvinte. Isto acontece por FORMATAÇÃO -gestaltung, IMITAÇÃO, REPETIÇÃO, RECONHECIMENTO<sup>4</sup>. Assim sendo, um som sozinho não tem poder associativo, o princípio de repetição na música origina-se da necessidade de associar e imitar, gerando um princípio de repetição interna e que é a essência da música como arte, que produz o sentido de propósito, de organização e de identidade. O artista forma suas repetições, dando a estas diferentes aspectos externos, mascarando sua claridade, dizendo a mesma coisa de maneira variada, ou de maneira que não é imediatamente percebida como igual. Isto é o princípio, a premissa básica da diversidade artística, o campo fértil para a criação artística, ou como diz Goethe (apud Jonas, op. cit., p.4) “não há nada na pele que não esteja nos ossos”.

Jonas esclarece que a tríade tem o poder de formatar a composição, pois esta é o resultado da prolongação temporal desta entidade, mas por outro lado toma a feição, a imaginação e a habilidade do artista pode e sabe lhe dar. A expansão da tríade na dimensão temporal da composição formata a voz inferior (arpejo do baixo) e a voz superior, a combinação destas duas resulta na estrutura fundamental.

O autor também discorre sobre outros assuntos que posteriormente foram amplamente retomados, ampliados e discutidos por seus próprios discípulos. Ernst Oster publicou um artigo de profunda influência sobre a questão do registro e as conexões de longo alcance na expansão da tríade no desenrolar da composição<sup>5</sup>

Oster, tendo lecionado por algumas décadas na costa leste dos Estados Unidos (Nova York e Boston), na verdade foi quem treinou gerações de músicos a entenderem Schenker de uma maneira estrita porém completamente musical, expressiva e porque não dizer emocional. Como leitora da literatura schenkeriana parece-me que este artigo é um dos mais frequentemente citados como fundamentação de inúmeros trabalhos mais recentes de análise. Se fosse possível condensar em poucas palavras, mesmo correndo o risco de cometer grave injustiça, dada a brevidade da explicação que se segue, o artigo de Oster mostra que a disposição registral obedece uma coerência e uma organicidade tão lógica quanto o sistema tonal na qual está inserida, e isto é o resultado da aplicação das leis da condução vocal. Oster procura e consegue mostrar o papel importante que a disposição registral tem no estabelecimento de ligações de longo alcance numa composição musical. Como aluna de Oster, recordo intensamente sua preocupação com o fato de que os ‘verdadeiros’ compositores resolvem os assuntos pertinentes

<sup>4</sup>Schenker pode ser considerado como um pioneiro das teorias da *Gestalt*, mesmo antes do aparecimento formal desta teoria.

<sup>5</sup>OSTER, Ernst. "Register and the Large Scale Connectionn, *Readings in Schenker Analysis and other Approches*. New Haven: Yale University Press, 1977. Murray Yeston, ed.



à condução vocal sempre na voz em que o problema foi gerado. O resultado está quase sempre ligado à resolução da dissonância. O contrário acarreta em procedimentos que exigem que o deslocamento do registro seja resolvido através de processos claramente elaborados e levados a efeito para este fim. O processo de elaboração de deslocamento de registro pode ser responsável pelo alongamento significativo no número de compassos de composições, justificando por exemplo a necessidade de longas codas.

A rigor Allen Forte não poderia fazer parte de uma lista de adeptos da ortodoxia schenkeriana pois na mesma publicação *Readings in Schenker Analysis*, ele propõe uma expansão da teoria para englobar e explicar a música de Debussy, fugindo portanto do repertório da música estritamente escrita de acordo com as leis da condução vocal do sistema maior-menor. No entanto Forte, junto com Gilbert publicou um texto básico da teoria schenkeriana com o objetivo de trazer esta teoria para a sala de aula dos cursos de graduação e ao fazê-lo nos apresentou uma proposta detalhada, metódica e sistemática.<sup>6</sup> O principal problema enfrentado pelos autores neste texto, assim como seria em qualquer texto que procurasse atingir o mesmo objetivo, é tentar sistematizar e generalizar o que é singular em cada obra de arte.

Schoenberg, referindo-se à análise nos moldes schenkerianos, considerou que esta obliterava as melhores partes da música, isto é, os fragmentos melódicos que são um fenômeno do nível imediato (superficial), perdem gradualmente sua importância na medida em que a análise progride, e por isto saem de cena com o processo de redução progressiva. Alguns dos postulados de Schoenberg quanto aos motivos e temas encontram-se explicitados em um livro publicado por Joseph Rufer, um dos seus mais importantes discípulos. Neste livro<sup>7</sup>, assim como em outras publicações de orientação schoenbergiana, a idéia ou motivo, chamado por Schoenberg de *Grundgestalt*, são a principal preocupação do compositor. Schenker foi acusado de não valorizar os fragmentos melódicos salientes, isto é, aqueles pelas quais as obras musicais são reconhecidas, cantadas e assobiadas. Ele mostrou ao longo de toda sua obra analítica que estas manifestações superficiais que são a camada mais exterior que a composição veste, não só são importantes, mas sua importância está ligada diretamente à maneira pela qual esta superfície se une com as estruturas mais profundas, sendo uma o reflexo da outra.

Os seguidores das teorias schenkerianas nas publicações das duas últimas décadas têm mostrado esta ligação entre contornos presentes em níveis mais imediatos e formações dos níveis médio e fundamental através de trabalhos cada vez mais numerosos, interessantes e principalmente relevantes pelo seu alto grau

<sup>6</sup> FORTE, A. & Gilbert S. *Introduction to Schenkerian Theory*. New York: Norton, 1982.

<sup>7</sup> RUFER, Joseph. *Composition with Twelve Tones*. Westport, Conn.: Greenwood, 1979.

de coerência com a teoria schenkeriana básica. Rothgeb<sup>8</sup> apresenta algumas das implicações ocasionadas pela ligação entre estruturas mais imediatas e os níveis mais fundamentais, e neste artigo surgem instâncias da ocorrência de fenômenos ligados a questões de registros em relação à condução vocal. Mas é numa publicação de 1983<sup>9</sup> que este assunto é retomado por três dos mais destacados estudiosos da teoria schenkeriana - o já mencionado John Rothgeb, Carl Schachter e Roger Kamien. Rothgeb discute a conexão entre fragmentos melódicos superficiais com relação ao conteúdo da estrutura mais profunda e ao fazê-lo demonstra a importância do conceito de repetição em música, um dos princípios básicos já abordados por Jonas ( op. cit., p. 3 ). Rothgeb mostra como o conteúdo temático resulta da expansão e contração, bem como da interação entre estes dois processos. O arcabouço delineado pela estrutura do nível médio demonstra a precisão estrita e lógica deste relacionamento (*Aspects*, p. 42), entre sucessão de tons simples e os mais complexos. O que Rothgeb procura mostrar é a inter-relação dos temas de uma mesma composição sendo estes diminuições variadas da estrutura da obra tal como nos exemplos por ele utilizados. Tanto Schachter quanto Kamien oferecem contribuições muito relevantes no estudo de como temas se comportam em relação aos processos mais sintéticos de redução em busca da estrutura fundamental.

Um dos estudos mais felizes nesta área é o de Charlés Burkhart<sup>10</sup>. Neste artigo, Burkhart mostra o paralelismo motivico, isto é, demonstra a maneira pela qual um motivo menor, independente do seu grau de saliência no relevo musical, pode aninhar-se em um motivo maior, ou melhor dizendo, mais incrustado na estrutura mais profunda. Burkhart dá a este fenômeno o nome de padrão e cópia, mostrando que o compositor estabelece um relacionamento que é ao mesmo tempo fruto da sua imaginação criadora e regido pelas estritas leis da condução vocal. Esta idéia desenvolvida em maiores detalhes por Burkhart foi mencionada com alguma brevidade pelo próprio Schenker em *Harmonienlehre*, no parágrafo 79, onde é discutida a correspondência formal entre padrão e cópia. Schenker nesta época não havia desenvolvido sua teoria de níveis portanto a idéia aparece em estado latente. O importante deste artigo de Burkhart para o intérprete é que a discussão gira em torno de uma estrutura fundamental que pode ser relacionada com a música a ser tocada e interpretada num processo dinâmico e enriquecedor. Em outras palavras, o entendimento conceitual dá vida a partitura pois existe um caminho de duas mãos entre síntese e análise interpretativa.

<sup>8</sup> ROTHGEB, John. "Design as a Key to Structure in Tonal Music", *Readings...*(1977), p.72-91.

<sup>9</sup> BEACH, D. ed. *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, 1983.

<sup>10</sup> BURKHART, Charles. "Schenker's Motivic parallelisms". *Journal of music Theory*, XXII (1978), p.145-175.

Como os oponentes de Schenker alardearam em altas vozes que o ritmo era uma questão ignorada ou maltratada durante a década de 70 surgiram algumas publicações com o objetivo de esclarecer a importância e o lugar do ritmo na música tonal. Entre estas destacam-se os estudos de Carl Schachter no qual é discutida a maneira pela qual relações tonais determinam relações rítmicas na música escrita entre 1650 e 1890. Para Schachter elementos rítmicos são o resultado mais imediato e que agem como agentes articuladores dos processos harmônicos e contrapontísticos<sup>11</sup>. O mais importante e interessante destes dois estudos é que apesar de schenkeriano ardente, Schachter emprega um vocabulário de quem leu e aceitou as obras de Meyer e Berry, pois termos como "grouping" são utilizados corrente e convenientemente. Schachter argumenta que existe uma distinção entre ritmo duracional e ritmo tonal. Ele desenvolve um conceito no qual existe um nível médio ritmizado. Neste nível ele propõe que a música torna-se gradualmente assimétrica. Estas assimetrias são os desvios das formas regulares. Este tipo de análise é extremamente útil para o executante pois pode abrir um vasto campo para o direcionamento da fantasia apoiada no conhecimento.

Devo mencionar também outra publicação que trata do ritmo de maneira sistemática dentro dos cânones schenkerianos. Rothstein<sup>12</sup> procura estabelecer os pontos de encontro, divergência e expansão entre o complexo melódico/harmônico e o ritmo, levando em consideração níveis cada vez mais abrangentes, e nos quais ambigüidades estruturais são reveladas, o que nos leva mais uma vez às resoluções que podem acontecer na execução como resultado do entendimento conceitual.

A literatura que vem sendo desenvolvida para melhor elucidar e divulgar as teorias de Schenker torna-se mais volumosa a cada dia, confundindo-se em muitos casos com o desenvolvimento da disciplina de análise nos Estados Unidos e em menor proporção na Inglaterra<sup>13</sup>. Surgem novos estudos a cada mês, o que prova o quanto a teoria ainda é capaz de suscitar controvérsias, de necessitar esclarecimentos, de gerar novas sub-teorias, enfim de mostrar que está viva e firmemente entranhada no pensamento musical atual. Neste breve apanhado existem enormes lacunas mas seria impossível listar e discorrer tudo o que tem sido escrito com origem no pensamento schenkeriano, uma vez que análise musical como disciplina acadêmica está dividida em pré e pós Schenker. Lastimo a não inclusão de discípulos mais antigos e de grande importância, mas na medida em que estes

<sup>11</sup> SCHACHTER, Carl. "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study", *The Music Forum*. New York: Columbia University Press, IV, 1976, p. 281-334.

\_\_\_\_\_. "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction". *The Music Forum*. New York: Columbia University Press, V, 1980, p. 197-232.

<sup>12</sup> ROTHSTEIN, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer, 1989.

<sup>13</sup> SIEGEL, Hedi, ed. *Schenker Studies*. New York: Cambridge University Press, 1990.

---

ampliaram alguns dos conceitos da teoria, principalmente no que diz respeito ao repertório utilizado para análise, devo dicuti-los separadamente num próximo trabalho<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Uma das maiores contribuições para a disseminação de Schenker está sendo prestada por David Beach, que merece um trabalho específico dado seu trabalho de caráter pedagógico e bibliográfico.



## PRIMEIROS PASSOS DA TEORIA COMPOSICIONAL CONTEMPORÂNEA E CONTEXTO UNIVERSITÁRIO

Ricardo Tacuchian

Este estudo apresenta dois objetivos. O primeiro pretende refletir sobre a existência ou a necessidade de uma interdisciplinaridade para a teoria composicional contemporânea. O segundo objetivo é o de traçar uma visão crítica sobre os primeiros passos da teoria composicional contemporânea na primeira metade do século XX. Porém, antes de falarmos em teoria composicional contemporânea, tentaremos contextualizar o próprio conceito de música contemporânea se bem que se trate de tarefa difícil, considerando o caráter de generalização que a expressão possui. O próprio conceito de teoria composicional contemporânea é generalizante e, portanto, um modo ambíguo de se expressar.

Num corte bastante esquemático das “músicas”, podemos separá-las em duas partes: aquelas que são “produtos planejados” e aquelas que são “produtos naturais.” A música como “produto planejado” é sempre produzida para ser consumida por um público que não participou do processo de criação e que pode ser medido na ordem de centenas, milhares ou milhões de pessoas, dependendo da função que a música terá em cada circunstância. Já a música como “produto natural” é produzida pelo próprio público que a consome. Ambas as músicas derivam-se de uma “instituição.” A “instituição” significa uma super-estrutura social ou psicológica, econômica ou cultural, e pode ser de natureza formal (como o Estado, a Igreja, a Escola, os Meios de Comunicação de Massa) ou de natureza informal. É óbvio que este conceito não deve ser considerado sob um ponto de vista maniqueísta, uma vez que as super-estruturas podem, ao mesmo tempo, apresentar aspectos formais e informais, ora com predominância de uns ora de outros. A “instituição formal” produz a música como um “produto planejado.” A “instituição informal” produz a música como um “produto natural.” Neste último caso, está o que chamamos de “música do povo.” No caso do “produto planejado” está o que chamamos de “música de concerto” e “música de mercado.” Mais uma vez devemos nos resguardar de qualquer atitude maniqueísta já que a música de concerto, apesar de estar na maioria das vezes desvinculada das leis de mercado, pode ser cooptada pela indústria Cultural.

A música de concerto, também chamada de música erudita, música clássica ou música culta (os americanos a chamam de *art music*), é aquela de transmissão universitária ou dos conservatórios. Existem, naturalmente, vários tipos de música de concerto. Ela pode ser a repetição da música de épocas passadas que, chegando

aos nossos dias, perdeu o seu significado político e social da época em que foi criada. Este repertório do passado é cultivado por “instituições formais” tais como as Orquestras, os Conservatórios, as Gravadoras e as Editoras. Mas existe, também, a música de concerto que é criada hoje, a música de concerto atual. A “instituição formal” que está por trás da música de concerto atual é uma teoria composicional proposta por uma elite intelectual. Esta “música atual” ora é fiel à tradição (como aquela que é “ensinada” na maioria dos Conservatórios), ora é submissa à vanguarda européia, ou, ainda, sintetiza a especulação criativa com uma expressão que supera as antigas polaridades tradição/vanguarda, nacional/universal, entre outras, e que nós chamamos de música pós-moderna. Neste texto estamos considerando as vanguardas e a música pós-moderna sob o mesmo rótulo de música contemporânea. Finalmente, chegamos ao conceito de música contemporânea, ou seja, um “produto elaborado” por uma “instituição formal” que é uma teoria composicional contemporânea. Além disso, a música contemporânea possui uma organização estrutural nova, diferente da música fiel à tradição mas, como ela atuando primordialmente em locais destinados ao ritual do concerto, o que vale dizer, com pouca ou nenhuma dimensão mercadológica. Às vezes, como é o caso da música eletroacústica, necessita de espaços especiais, diferentes do teatro tradicional de concertos. A teoria composicional da música contemporânea é sempre uma proposta nova e é apoiada financeiramente por agências culturais, empresas privadas ou pela Universidade.

Comparando a música contemporânea com a música tradicional ou de prática corrente, aquela apresenta cinco aspectos distintos: ruptura com a tradição (partindo de novos parâmetros); mutação contínua (com a existência de múltiplas correntes estéticas, às vezes de duração efêmera); preocupação com o signo novo (e, por isso, apresentando forte dose de informação); a eventual ultrapassagem de limite do signo exclusivamente sonoro (por exemplo a *theater music*); e, por fim, o uso de novas tecnologias (como a *computer music*).

Ora, a partir desta conceituação introdutória constatamos que tanto as expressões “música contemporânea” e “teoria composicional” abarcam múltiplos conceitos e tangenciam múltiplas disciplinas .

Portanto, qualquer abordagem de uma teoria composicional contemporânea terá que ser feita sob um ponto de vista pluri ou interdisciplinar. O compositor moderno necessita não só de ferramentas técnicas ligadas ao trabalho com a matéria sonora como a harmonia, o contraponto, a instrumentação e a orquestração, a estética, a psicoacústica, a teoria da análise musical, a eletroacústica e a computação mas também com disciplinas que tangenciam o “fazer musical” como o teatro, o cinema e a televisão, a literatura, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a administração empresarial e a semiologia.

Talvez tal complexidade do fazer musical, exigindo tão amplo leque de interdisciplinaridade, seja a explicação do fenômeno novo que ocorreu na segunda metade do século XX quando os compositores entraram para a Universidade. A Universidade passa, então, a ser a nova arena de luta do compositor contemporâneo, oferecendo-lhe melhores instrumentos de trabalho e de interdisciplinaridade.

O século XX já foi chamado o século dos "ismos." E cada novo pensamento estético precisava gerar um novo arsenal teórico composicional para satisfazer às necessidades do compositor. Assim, não seria possível escrever música atonal com o acervo teórico do sistema tonal e, deste modo, Schoenberg criou o conceito de organização serial dos sons em oposição à milenar concepção de organização escalar das alturas. De outro lado, a proposta de um certo irracionalismo na música, ou seja, a música do acaso, chega, mesmo, a questionar a existência de qualquer "teoria" composicional. Caminhando de um extremo ultra-racional para outro irracional, a música contemporânea vem apresentando diferentes perfis, com diferentes propostas teóricas. O compositor contemporâneo precisa ter este enfoque da música de nosso século, estando devidamente informado com a literatura musical de seu tempo e sua respectiva teoria, para poder optar por qualquer caminho previamente existente ou por um novo por ele proposto. O "ofício" de compositor hoje tornou-se muito mais complexo que no passado pois, antes, a teoria organizacional da música era melhor definida, o significado da música era mais explícito e suas funções eram mais pontuadas e dirigidas. Atualmente, o compositor se depara com uma multiplicidade de opções, de estéticas e de técnicas, o que vale dizer de teorias. E essas teorias só serão devidamente compreendidas se colocadas dentro de um contexto cultural e social e apreendidas a partir de uma abordagem interdisciplinar. Parece que a Universidade é o melhor *fórum* para este tipo de abordagem. E isto está acontecendo quando ela vem absorvendo os compositores para seus quadros.

Os cursos de composição que não levarem em conta estes aspectos sociológicos e filosóficos que ocorreram com a criação musical de nosso século não terão condições de formar futuros compositores. A partir dos conceitos aqui resumidos, os cursos de composição precisarão reformular suas estratégias, de um lado fortalecendo, no aluno, um maior domínio das técnicas composicionais do século XX e de outro lado tangenciando sua formação com uma rica interdisciplinaridade.

Precisamos chamar a atenção para o perigo de uma armadilha na qual o compositor/professor de composição poderá cair. Com uma preocupação legítima na interdisciplinaridade, o compositor pode perder o foco de seu objeto de estudo e pesquisa e partir para reflexões cada vez mais distantes do centro que é a música, a ponto de fazê-la desaparecer. Estamos chamando a atenção para os cursos



palavrosos de composição onde o discurso sobre a linguagem torna-se vazio, uma vez que a linguagem em si desaparece, ficando apenas o discurso. Isto pode ocorrer num curso de composição onde apenas se reflete sobre o fazer musical sem a sua realização factual. Ocorre também com o compositor que, angustiado em responder a questões de ordem especulativa (e das quais nunca vai ter todas as respostas), deixa definitivamente de compor. A interdisciplinaridade tem a sua justa medida e deve ser um fator incentivador da criação e não seu agente inibitório.

Portanto, concluímos que a interdisciplinaridade na Teoria Composicional Contemporânea é uma preocupação legítima que deve nortear os mecanismos de criação musical e ser uma orientação constante da Universidade que inicia os novos criadores. Entretanto, não deve nunca perder a perspectiva de que o foco do debate deve ser a música em si mesma, a fim de não se cair na vã ilusão de um discurso vazio, em outras palavras, o *refletir* sem o *fazer* musical.

## OS LIMITES DA NOTAÇÃO MUSICAL

*Marcello Guerchfeld*

Quando se busca, como é um dos objetivos deste Encontro, definir bases para execuções fiéis, no âmbito do Tema Geral que é “A Informação Musical no Brasil”, sinto, inicialmente, a necessidade de delimitar o campo da discussão e de definir alguns conceitos iniciais, devido à possibilidade de diversos enfoques. O que quer dizer “uma execução fiel”? Fiel a quem, às idéias do compositor? Aos costumes e modismos de uma determinada época? Às convicções de próprio intérprete? Da mesma forma, quando se fala nos limites da notação musical, a qual notação estamos nos referindo? À da música tonal ocidental, à da música contemporânea, ou àquela utilizada por algumas sociedades e culturas em que o próprio conceito de execução musical é totalmente diferente do nosso, ocidental? (isso sem falar nos casos de determinadas culturas em que a música simplesmente não é registrada graficamente e a comunicação ocorre de outra forma que não a escrita). Assim, para fins desta apresentação, vou restringir-me ao aspecto do registro gráfico da música tonal ocidental naquilo que se convencionou chamar de partitura, através de um complexo sistema de símbolos, denominado de sistemas de notação musical.

Um sistema de notação musical, de acordo com o dicionário Groves consiste em um “determinado conjunto de símbolos escritos, idealizado para o registro de idéias musicais”<sup>1</sup>. Ao longo dos últimos três mil anos, segundo a mesma fonte, inúmeros sistemas desses foram inventados, porém apenas um - o da pauta musical - é ainda utilizado atualmente em nível internacional. Através dos séculos, foi modificado inúmeras vezes, e apesar das suas limitações e imperfeições, parece muito pouco provável que possa ser substituído por qualquer outro, por mais lógico que seja, embora diversas tentativas tenham sido feitas. Conforme tentarei expor ao longo desta apresentação, suas limitações constituem justamente sua maior qualidade, na medida em que oportunizam a participação ativa do intérprete na decodificação do texto, ao invés de uma mera reprodução “fiel”, que nesse caso poderia ser feita por uma máquina...

O surgimento de um determinado sistema de notação é sempre posterior e decorrente da própria prática musical, e tanto as suas características quanto o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento dependem das necessidades de expressão do compositor, mas também do meio em que está inserido culturalmente<sup>2</sup>. Assim

<sup>1</sup> DART, R.C. Notation. In: BLOM, Eric: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th Ed. Vol VI, p.108, London, MacMillan & Co., 1954.

<sup>2</sup> PERGAMO, A.M.L. *La Notación de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires, Ricordi, 1973, p.9.

como qualquer linguagem escrita, a notação musical reflete a cultura do povo que a possui e está condicionada às mesmas flutuações do próprio idioma musical, o que explica as inúmeras transformações que sofreu antes de chegar ao que nós conhecemos como a notação ocidental (*idem*).

Portanto, um sistema de notação musical é uma espécie de guia de instruções, baseado numa prática comum, convencionalmente estabelecida de acordo com cada época ou período histórico. A quantidade de informações contida numa partitura guarda estreita relação com o nível e conhecimento em voga numa determinada época. No período Barroco, por exemplo, muitas figurações eram deixadas à responsabilidade do executante, naturalmente de acordo com convenções preestabelecidas, e a improvisação ocupava um papel importante, havendo uma espécie de integração entre o compositor e o executante na realização da obra musical. Na medida em que a música evoluiu, com a utilização de linguagens mais complexas, as partituras passaram a conter um número cada vez maior de informações, ou melhor, de instruções. No entanto, em qualquer época, a notação sempre foi limitada, em maior ou menor grau, e o principal motivo disso é que se utiliza um sistema escrito, portanto visual, para representar um fenômeno sonoro, mas de um conjunto de sons organizados com um sentido musical. Esse conjunto de sons organizados musicalmente possui uma série de características: podem ocorrer isoladamente ou em grupos simultâneos; podem ter durações, alturas, intensidades ou timbres diferentes; cada uma dessas características pode variar ou se combinar com as outras de inúmeras maneiras. Um sistema ideal de notação deveria conter símbolos distintos e inconfundíveis para cada uma das variáveis possíveis, e cada símbolo deveria ter apenas um e um único significado. Não é o que acontece com o nosso sistema de notação ocidental, em que há muita ambiguidade e com frequência o mesmo sinal é utilizado para representar coisas diferentes. Além disso, o elemento expressivo, aquele que se refere à ambientação emocional, esse não pode ser registrado por meio de símbolos, nem mesmo quando são utilizadas palavras descritivas. Como dizia Aristóteles: "tanto a Tragédia como a Comédia são escritas com as mesmas letras e as mesmas palavras...". Talvez seja essa uma das razões pela qual o intérprete musical tenha adquirido em determinadas épocas uma importância maior do que a do próprio compositor. De qualquer forma, a comunicação entre o criador da obra musical e o ouvinte se dá através desse texto, denominado partitura, intermediada pela ação do intérprete, e essa intermediação se situa dentro de critérios mais ou menos estabelecidos, onde a capacidade criativa do recriador se associa à do compositor buscando o equilíbrio entre ambos.

A partitura é, portanto, a representação gráfica do universo sonoro, e como toda representação, é uma imagem desse universo a partir de um sistema de signos. Ora, qualquer processo de comunicação é sempre incompleto ou, na melhor das

hipóteses, parcial, do que se infere que sua representação também será parcial. A importância da ação do intérprete decorre justamente dessa parcialidade da representação: interpretar é estabelecer relações entre a representação presente e outras representações possíveis. A partir dessas relações, pode-se chegar ao significado da linguagem musical <sup>3</sup>. No caso do nosso sistema de notação, por exemplo, mesmo quando determinados compositores procuraram reproduzir com exatidão exagerada suas idéias (como no caso de Bela Bartók, que indicou em algumas de suas obras a duração de determinados trechos em minutos, segundos e milésimos de segundo), o que conseguiram foi justamente realçar essa impossibilidade, criando situações por assim dizer fictícias. Em última análise, é o executante quem interpreta os dados da partitura e estabelece seus próprios critérios para atribuir significado musical a esses dados.

Assim, os símbolos utilizados na notação musical somente adquirem significado (da mesma forma que as expressões verbais descritivas) quando há alguém para interpretá-los. De acordo com Pierce, o significado é o resultado da interpretação do signo <sup>4</sup>. Num paralelo com a linguagem, o significado de uma palavra depende de quem a usa, como a usa, onde e com quais objetivos, em quais circunstâncias. Assim, marcas de expressão como “dolce”, “agitato”, e outras, podem ter significados muito diferentes, dependendo do contexto, da época em que foram escritas, e do posicionamento pessoal de cada intérprete.

Fazendo algumas analogias com a Teoria da Comunicação, existe uma relação entre o objeto externo (também denominado referente), o símbolo que o representa, e a imagem que se forma no pensamento (o significado). O referente, enquanto objeto, não possui objetividade suficiente para determinar por si só o significado de um símbolo, pois esse significado pode variar em função da percepção, além de que cada objeto possui mais de um atributo, e de acordo com o contexto um determinado atributo pode ser percebido em detrimento de outros <sup>5</sup>. Assim, a relação entre o símbolo e o objeto externo (referente) é uma relação totalmente arbitrária e atribuída, na grande maioria dos casos. Uma possível exceção seria a dos ideogramas da língua chinesa, que poderiam ser considerados signos icônicos devido à sua origem pictórica. Por outro lado, a função estética de um signo é dificilmente traduzível de uma linguagem (escrita) para outra (sonora) e, além disso, é também dificilmente enunciada. Por essa razão, os signos das obras de arte, em geral, e da Música, em particular, não requerem respostas concretas dirigidas a objetos explícitos, mas apenas produzem estados emocionais, além de que podem ser interpretados plurivocamente (idem).

<sup>3</sup> FERRARA, L. D'Alessio. *Leitura sem Palavras*. São Paulo: Editora Ática, 2a. Ed. 1991, p.8.

<sup>4</sup> PIERCE, C. S. *La Ciencia de la Semiotica*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1974.

<sup>5</sup> EPSTEIN, I. *O Signo*. São Paulo: Editora Ática, Série Principios, 3a. Ed., 1990, p.34.

Por essas razões, não há duas interpretações iguais da mesma obra, nem pela mesma pessoa, ainda que essa pessoa seja o próprio compositor, independentemente da sofisticação do sistema de notação. Conseqüentemente, todos os sistemas vigentes se constituem basicamente de registros de elementos como a altura relativa das notas musicais e sua relativa duração, enquanto que os demais elementos constitutivos da obra musical são, na melhor das hipóteses, sugeridos ao executante. Questões como modo de execução, fraseado, articulação, dinâmica sonora e outras, vão depender de interpretação, em função do significado percebido e atribuído a esses vários elementos. Talvez possamos concluir apresentando alguns exemplos. Um ponto situado acima de uma nota nos sugere que aquela nota seja curta; mas o mesmo ponto pode representar, para um instrumentista de corda, a forma de executar uma determinada arcada (e mesmo assim, pode tanto representar um “martelé” como um “stacatto” como ainda um “spicatto” ou um “saltelato”). Além disso, o ponto não quantifica a duração (ou seja, o quanto a nota deve ser curta). O mesmo pode ser dito com relação às marcações de intensidade: um “crescendo”, um “diminuendo”, um “forte” ou um “piano” são notados sem nenhuma especificação mais exata quanto à sua intensidade. Obviamente, supõe-se que o compositor tenha uma idéia clara dessas quantificações, mas não tem como registrá-la a não ser da maneira convencional. Um outro exemplo: nos Prelúdios para violino solo de Flausino Valle, encontramos no “Casamento na Roça”, compassos 20-22, a indicação de quartos de tom, numa notação própria do compositor conforme nota explicativa no início do Prelúdio. (Si# entre Si e Dó, significando um quarto de tom ascendente, e da mesma forma, o Dób entre Dó e Si, significando um quarto de tom descendente). A análise de execução demonstra, no entanto, que a utilização desses intervalos nesse trecho particular resulta em mero preciosismo, já que do ponto de vista técnico é praticamente impossível realizá-los de maneira perceptível. Mas por que teria Flausino Valle, que era violinista, escrito com essa notação? É bastante provável que ele estivesse querendo imitar a desafinação da viola caipira, instrumento com o qual muito se identificava. Em outro Prelúdio, “A Porteira da Fazenda”, Flausino Valle coloca um travessão ondulado entre notas ligadas, sugerindo um glissando combinado com um excesso de pressão do arco, provavelmente para imitar o ruído de uma porteira rangendo. Essa é a interpretação dada por Jerzy Milewski em sua gravação desses Prelúdios<sup>6</sup>.

Finalizando, acredita-se que o compositor, de modo geral, deve estar consciente das limitações impostas pelo sistema de notação e, ao mesmo tempo, levar em consideração o conhecimento musical do intérprete, numa determinada época, como resultado do contexto cultural em que vive.

<sup>6</sup> ALVARENGA, H.C. *Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violinos Só de Flausino Valle*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, CPG Música UFRGS, 1973, 115 p.

## ... "ERES PARA MI MAS DULCE..." DE ERNST WIDMER, UM EXPERIMENTO EM ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

Cristina Capparelli Gerling

*"Eres para mi mas dulce..."*

Em um trabalho apresentado em Salvador em 1990<sup>1</sup>, tive a oportunidade de mostrar o resultado de um experimento conduzido com três alunos de piano que receberam uma partitura para aprender "no escuro", isto é, sem conhecer a obra previamente, sem nem mesmo saber o nome do compositor. Como surgiram várias perguntas sobre questões relacionadas ao processo de preparação e interpretação de uma nova partitura, este trabalho de certa maneira é o reverso do anterior. As perguntas surgidas na ocasião da formulação do presente trabalho são:

1) Como o conhecimento da linguagem musical no nível gramatical e sintático, prévio ao conhecimento sensorial, ou seja, da técnica de execução, agiliza o aprendizado em curto prazo de uma partitura desconhecida?

2) Como a informação lingüística resulta num determinado grau de consenso sobre a prática interpretativa?<sup>2</sup>

Para responder estas perguntas reuni três alunas de piano e juntas apresentei-lhes a peça nº 2 da III Suíte Latino-Americana de Ernst Widmer (25-4-1927 a 3-1-1990, Aarau, Suíça), a peça intitulada "*Eres para mi mas dulce*".

Iniciei por apresentar o compositor, bastante desconhecido deste grupo de alunas, discorri brevemente sobre sua obra e seu trabalho na Escola de Música em Salvador, procurei colocar o compositor em órbita, situando-o no seu tempo e na história. A seguir procedemos a um levantamento de dados tendo por base a partitura e partindo de uma análise verbal elaboramos o quadro do ex. 1.

Observamos que os compassos estão organizados pela métrica ternária, revertendo freqüentemente para o binário composto - *hemíola*, ou para agrupamentos maiores. Neste caso a barra de compasso torna-se desnecessária, sendo melhor pensar num compasso ternário com unidade de tempo mínima, ou pensar em hiper compassos, para que o fluir da melodia continue com ímpeto e coerência, especialmente nos compassos 27-28 e 46-47. O compositor indicou *expressivo*, 60 para a mínima pontuada como valor de referência.

<sup>1</sup> GERLING, Cristina Capparelli. "Pré-Texto e Con-Texto". *ART* vol. 18, UFBA, Agosto 1991, p. 137-141.

<sup>2</sup> Agradeço as valiosas sugestões da prof<sup>a</sup> Ilza Costa Nogueira oferecidas quando da apresentação deste trabalho com relação às perguntas de pesquisa.

## Ex. 1

FRASE	COMPASSO	CARACTERÍSTICA	TERMINAÇÃO	TIMBRE
A	1 a 11	monofônica	uníssono fa	Médio/grave
A'	12 a 22	quintas paralelas	Re m	
B	23 a 30	quintas paralelas acompanham a melodia em terças	Fa M	
A''	31 a 41	terças em imitação canônica	Re m	Médio
B'	42 a 49	ponto culminante mais nuances cromáticas	uníssono la	
A'''	50 a 59	contraponto livre, algum paralelismo combinado com movimento contrário	Re m	Médio/agudo

O que mais chamou nossa atenção foi que esta canção boliviana utiliza a armadura de Fá Maior-Ré menor. No decorrer da composição, o autor faz um jogo entre Sib e Si, Dó# e Dó, e o emprego destas sonoridades conflitantes é explorado como recurso gerador da expressividade acima mencionada. O âmbito da canção é de uma sexta, iniciando em Lá, ascendendo ao Ré uma quarta acima e terminando em Fá, uma sexta abaixo. Lá-Ré-Fá configuram as notas da triade de Ré menor, o ponto de terminação das frases conforme explicitado no quadro acima. As seções A', A'' e A''' terminam em Ré. As frases A e B terminam em Fá com associações com o tom maior, conforme podemos observar no quadro acima. Esta oscilação de terminações ora em Fá, ora em Ré parecem ter sido uma fonte de nuances delicadas empregadas pelo compositor para assegurar variedade dentro da unidade das repetições. Observamos que o momento mais expressivo da composição acontece quando o compositor articula uma cadência frígia sugerida mas não completamente articulada de Sol menor para Lá nos compassos 47 a 49. Neste momento o conflito entre as coleções de notas estende-se para Fá# e Fá, Sol# e Sol, articulando a terminação da frase B' em Lá. Como a terminação em Lá é um unísono e não uma triade maior, a cadência frígia permanece em estado latente.

Através de um minucioso exame da partitura observamos cada compasso em si e sua relação com o anterior e o posterior, a formação dos membros da frase, das frases, o padrão de regularidade ou irregularidade das mesmas, e por fim de cada seção. Em cada seção o registro é modificado, sendo que A-A'-B estão escritas

no registro médio grave, A<sup>o</sup>-B<sup>o</sup> estão transpostas uma oitava acima para o registro médio e a última frase A<sup>o</sup> foi transposta mais uma oitava acima para o registro agudo. Foi discutida a questão desta mudança de registro e suas implicações na execução, assim como discorremos sobre a origem popular ou folclórica da canção como determinante do caráter na execução. Observamos a ambigüidade criada pelo ambiente melódico-harmônico e a fluidez do ritmo pouco rígido e dançante. Observamos principalmente o crescendo de intensidade intrínseca na construção de cada frase em relação à próxima como se a peça tivesse sido arquitetada num crescendo estrutural bem concretizado, da primeira apresentação monofônica, seguida de uma nova apresentação com o acompanhamento em quintas paralelas, para uma com terças em cânone, com o uso de imitação, de harmonia tonal, terminando numa polifonia livre. É como se o compositor tivesse exposto em 59 compassos alguns dos vários processos empregados neste milênio na música ocidental. Parece haver um misto de premeditação e espontaneidade no planejamento dos recursos composicionais empregados.

Durante a discussão nada foi tocado ou cantado, as observações foram todas verbalizadas a partir de observações feitas na partitura. Quando da gravação, uma aluna não ouviu a outra até que todas tivessem gravado. Após a gravação todas ouviram e fizeram comentários de natureza técnica. A seguir pedi-lhes que fizessem algum tipo de observação por escrito com conclusões sobre este experimento e o que mais me alegrou e surpreendeu foi a prontidão e o desembaraço com que pegaram papel e caneta para escrever, sem o menor traço de hesitação, o que consideraram importante ou relevante neste estudo.

A fita gravada acha-se em meu poder, tendo sido ouvida pelos participantes do Simpósio de Música na discussão de práticas interpretativas. Quanto ao resultado demonstrado na gravação existem diferenças consideráveis na execução de cada uma das três apresentações, sendo que cada aluna procedeu a uma interpretação diversificada a partir dos dados levantados conforme o quadro abaixo:

Participantes	Tempo	Direcionamento das frases	Caráter	Dinâmica
<b>A</b>	Mais movido	Condução ao ponto culminante	Enfaticou o elemento dançante	Contrastante
<b>B</b>	Movido	Condução ao ponto culminante	Não enfatizou elemento dançante	Contrastante
<b>C</b>	Menos movido	Ponto culminante pouco delineado	Ignorou elemento	Pouco contrastante



O conhecimento da partitura 'a priori' não produziu três execuções idênticas, ao contrário, o quadro acima demonstra graus diferenciados de concepção musical. Assim como nas demais áreas do conhecimento, o estudo de uma nova partitura pode ser encarado em bases lógicas e fundamentadas, sem que com isto a execução fique rígida, ou perca inflexões individuais. A utilização racional do conhecimento tende a expandir as fronteiras e o alcance da intuição. Considero que estudos nestes moldes ou semelhantes devem ser desenvolvidos pois ficou evidenciado na modificação de atitude das participantes o aumento significativo de disposição, interesse e desinibição no primeiro contato com uma partitura desconhecida.

## A FIDELIDADE NAS INTERPRETAÇÕES: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Adriana Giarola Kayama

O tema *A Fidelidade nas Interpretações* proposta para esta mesa redonda é certamente inesgotável e polêmico. O que queremos dizer com a fidelidade do intérprete em relação à obra musical, ou seja, às idéias musicais do compositor? Entre os compositores e os intérpretes existem muitas opiniões controvertidas quanto à interpretação de uma obra musical. A notação musical, apesar de seu desenvolvimento e transformação nos últimos séculos, ainda é uma grafia bastante limitada e imprecisa.

Neste trabalho, pretendo abordar alguns aspectos da interpretação musical, fazendo considerações quanto ao compositor e sua obra, o intérprete e a notação musical. Apresentarei, também, um breve estudo de duas gravações da *Bachianas Brasileiras No. 5: Ária-Cantilena* de Villa-Lobos, realizadas por orquestras e cantoras diferentes, mas regidas pelo próprio Villa-Lobos, procurando assim destacar diferentes aspectos dessas duas interpretações.

Primeiramente, devemos verificar qual a posição (ou posições) dos compositores quanto à fidelidade na interpretação de suas obras. Acredito que as opiniões apresentadas abaixo, por dois compositores de indiscutível renome internacional, refletem bem as posições antagônicas a esta questão.

Nós [compositores] não queremos que interpretem nossa música; apenas toque as notas; não adicione nada, e não supra nada.

(Igor Stravinsky)<sup>1</sup>

A interpretação é, em grande parte, uma questão de ênfase. Toda obra tem uma qualidade essencial que a interpretação não deve trair. Essa qualidade forma a natureza da própria música, a qual é derivada da personalidade do compositor e período [histórico] no qual ela foi composta... Mas todo intérprete também tem sua própria personalidade e, assim sendo, ouvimos o estilo de uma música através da personalidade do intérprete.... nenhum intérprete poderá tocar uma peça musical, ou até mesmo uma frase, sem acrescentar algo de sua personalidade. De outro modo, o intérprete seria um mero autômato. Inevitavelmente, quando interpreta música, ele o faz de sua maneira. Desse modo, ele não precisa falsificar as intenções do compositor...

(Aaron Copland)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music* (New York: McGraw-Hill Book Co., Inc., 1953), p. 137

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

Se considerarmos a opinião de Stravinsky, devemos supor que a notação musical é explícita, livre de qualquer dúvida e/ou imprecisão quanto às idéias do compositor, permitindo, assim, que o intérprete não interfira (alterando, acrescentando, omitindo) em qualquer elemento sonoro representado na partitura. Os elementos sonoros mencionados acima são quatro em número e denominados - na linguagem musical - de altura (de nota), dinâmica, timbre e tempo, ou elementos que Donald Hall denomina de variáveis psicológicas.<sup>3</sup> De acordo com Hall, estas *variáveis psicológicas* têm suas correspondentes *variáveis físicas* (científicas): altura = frequência, dinâmica = intensidade, timbre = forma de onda, e tempo = duração. Porém, ele adverte que, por exemplo, uma variação em frequência causa alteração na dinâmica, mesmo quando a amplitude de onde permanece é constante. As relações entre as variáveis físicas e psicológicas estão representadas na Figura 1, onde as linhas mais densas correspondem às relações predominantes e as linhas menos densas (com variações entre elas) correspondem às relações "casuais".<sup>4</sup>

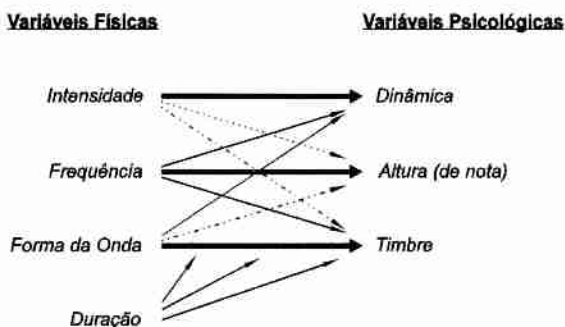


Fig. 1 - Como as propriedades físicas das ondas sonoras determinam sua percepção psicológica.

Entretanto, sabemos que a notação musical mesmo com os maiores esforços dos compositores contemporâneos, apresentando suas idéias musicais com minúcia e riqueza de detalhes, é bastante deficitária. O que é tocar *f*: quantos decibéis? *Allegro*, quantas pulsações por minuto? *Crescendo*: de quantos a quantos decibéis? *Ritardando*: diminuição de quanto a quantas pulsações por minuto? *Dolce*: com que ou quais alterações na forma das ondas? Podemos verificar nessas perguntas que a notação musical, e a nomenclatura utilizada junto a ela, é uma representação

<sup>3</sup> HALL, Donald E. *Musical Acoustics: An Introduction* (Belmont, California: Wadsworth Publishing Co., 1980), p.108-110.

<sup>4</sup> *ibid.*, p.110.

gráfica (e verbal) *qualitativa* dos elementos sonoros, e *não quantitativa* e, assim, a interpretação dessa partitura (notação musical) é, conseqüentemente, subjetiva.

Efetivamente, para a notação musical ser mais precisa, seria necessário desenvolver um novo sistema de registro musical, especificando a freqüência de cada nota em Hz, sua intensidade em dB e sua duração em função de uma unidade de tempo. Notamos que mesmo precisando esses elementos sonoros, a representação da forma de onda (timbre) - um elemento em si complexo e multidimensional - será impossível precisar!

Então, qual é a função do intérprete? Qual o seu dever como intérprete? E suas qualificações? Qual a relação do intérprete com o compositor? Ser ou não ser fiel à partitura? Mas como ser fiel a uma partitura que é um sistema gráfico de representação de sons (musicais e ruídos) que é em si impreciso e subjetivo?

Lotte Lehmann define interpretação como "...uma compreensão individual e reprodução"<sup>5</sup>. Da mesma forma, Carl Seashore diz que "...o compositor cria e o intérprete recria e interpreta..."<sup>6</sup>

Partimos inicialmente do pressuposto que existem condições e qualificações básicas e fundamentais necessárias para um bom intérprete, tais como: 1) conhecimento amplo e sólido de teoria musical; 2) domínio técnico de seu instrumento; 3) atualização com a literatura pertinente a seus propósitos; e 4) ser um indivíduo intuitivamente musical, expressivo e criativo. Dessas quatro condições, as primeiras três são ferramentas adquiridas, que lhe permitem compreender uma partitura - sua notação musical, estilo, forma, período, etc. - bem como reproduzir, com grande aproximação, a composição, ou seja, aquilo que o compositor ouviu na sua imaginação durante a criação da obra.

Voltamos aqui às palavras de Stravinsky: "...não queremos que interpretem nossa música; apenas toque as notas; não adicione nada, e não supra nada". Se, conforme ressaltamos acima, a notação musical é bastante imprecisa e subjetiva, até o "...apenas tocar as notas" se torna impossível! O executante (notem que usei executante, e não intérprete) não terá dados suficientes para "apenas tocar" uma nota sequer! Robert Sessions observa que "...para tocar uma obra musical corretamente, o indivíduo não toca apenas as notas; ele toca, em primeiro lugar, nem tanto as notas quanto os motivos, frases, períodos, seções, grupos rítmicos [etc.]..."<sup>7</sup>. Acredito que é com essa idéia que encontramos a essência da importância do intérprete. Ele não é apenas o intermediário entre o compositor e o ouvinte. Ele

<sup>5</sup> LEHMANN, Lotte. *More Than Singing The Interpretation of Songs* (New York: Dover Publications, Inc., 1985), p. 10.

<sup>6</sup> SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music* (New York: Dover Publications, Inc., 1967), p. 373.

<sup>7</sup> Roger Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (Princeton, New Jersey: Univ. Press, 1950), p.76.

precisa recriar a obra, descobrindo as intenções musicais do compositor e transmiti-las através de seus conhecimentos, convicções, intuições, imaginação e personalidade. A execução de uma obra sem a “contribuição” do intérprete será sempre inexpressivo e estéril artisticamente!

Para esclarecer as posições apresentadas acima e tentar compreender melhor a “fidelidade”, as idéias do compositor, resolvi comparar duas interpretações de uma mesma obra realizadas pelo próprio compositor: a *Ária-Cantilena da Bachianas Brasileiras No. 5* de Villa-Lobos<sup>8</sup>. Por motivo do limite de tempo dado a essa exposição, só será possível relatar rapidamente algumas curiosidades encontradas nesse estudo comparativo dessas duas interpretações.

Considerando a complexidade de analisar alguns aspectos sonoros e musicais e também as imprecisões na reprodução fonográfica, esse estudo foi realizado enfocando apenas alguns aspectos musicais - fraseado, andamento, dinâmica, colocação de texto, procurando relacionar (comparar) as duas interpretações com a partitura<sup>9</sup>. No que se refere ao andamento, a indicação na partitura é *Adagio*, sem qualquer indicação metronômica. Mesmo assim, os andamentos das duas gravações se aproximam. Entretanto, pode-se observar que a realização dos *rallentandi*, *allargandi*, e *poco stringendo* foram bastante variados em relação à partitura, geralmente os antecipando. No caso específico da interpretação com Bidu Sayão, o *poco stringendo* (compasso 41), não foi realizado. Em alguns lugares, o fraseado representado na partitura não foi observado. Por exemplo: no compasso 35, Villa-Lobos coloca uma respiração entre as frases “tarde uma nuvem rósea” e “lenta e transparente”. Esse fraseado não foi obedecido por nenhuma das duas interpretações: Vitória de Los Angeles não respirou e Bidu Sayão deslocou-o para “tarde uma nuvem rósea lenta” [respiração] “e transparente”. Apesar da subjetividade das indicações dinâmicas, houve momentos onde *crescendi* e *decrescendi* não foram respeitados. No compasso 46, Bidu Sayão modifica o texto, repetindo a palavra “ri”. Nos compassos 57 e 59, verificou-se que, na interpretação com Bidu Sayão, as pausas de mínimas escritas para soprano foram suprimidas, e em seu lugar foi dobrada a melodia do cello solo! Verificou-se, na seção do solo de violoncelo (compassos 23 a 34), que os instrumentistas das duas gravações seguiram com bastante rigor as indicações na partitura.

<sup>8</sup> Reprodução fonográfica: 1) Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras No. 5*, *Ária-Cantilena*, Regente: H. Villa-Lobos, Soprano: Bidu Sayão, Orquestra: n.d. (E.U.A.: Columbia Masters, ML5231). 2) Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras No. 5*, *Ária-Cantilena*, Regente: H. Villa-Lobos, Soprano: Victória de Los Angeles, Orquestra: Radio Difusão Francesa (Paris: La Voix de son maitre, FALP476).

<sup>9</sup> Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras No. 5* (New York: Associated Music Publishers, Inc., n.d.) partitura para Soprano e Orquestra de Violoncelos, p. 1-9.

Desta forma, dentro dos parâmetros referentes à fidelidade interpretativa, o estudo acima demonstra que, estatisticamente, a interpretação do compositor com Vitória de Los Angeles foi mais “fiel” à composição do que a de Bidu Sayão e Villa-Lobos. Ironicamente, estaríamos dizendo que Villa-Lobos foi mais “fiel” com sua própria obra junto à Vitória de Los Angeles. No entanto, não é esse o parâmetro que usamos para apreciar ou avaliar uma interpretação...

Podemos assim concluir com esta breve exposição que a questão da “fidelidade” à partitura é inteiramente subjetiva. Mesmo com o compositor atuando como intérprete, a função do intérprete ultrapassa os limites da mera “execução” de uma obra, permitindo dessa maneira uma recriação da obra, sem perder, entretanto, a sua natureza, estilo e essência. Como lembra Copland, o intérprete musical, como o leitor, “está apenas ‘lendo’ aquilo com as inflexões próprias de sua voz”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> COPLAND, *What to Listen for in Music* p. 137



## INTÉRPRETES E MODAS: LIBERDADE DE AÇÃO?

*Diana Santiago*

Uma gama variada de elementos psicológicos permeia o trabalho do intérprete. Não quero deter-me aqui nos cognitivos ou nos psicomotores, esses últimos abordados por mim em trabalho anterior<sup>1</sup>, porém tecer algumas considerações sobre influências pessoais e sociais que interferem na escolha do repertório e na abordagem interpretativa musical. Partirei de dois exemplos extraídos da herança cultural musical do Ocidente, optando por não me restringir a exemplos nacionais. Apoiar-me-ei, também, em dados de pesquisas psicológicas tais como as de Farnsworth e as incluídas por David Hargreaves no seu livro *The Developmental Psychology of Music*, de 1986. Hargreaves, no capítulo sétimo deste livro, estuda o desenvolvimento musical à luz da psicologia social, e alguns aspectos ali abordados servirão como ponto de partida para as considerações que pretendo tecer. Por não querer tanto realizá-las num vácuo quanto utilizar-me apenas dos exemplos por ele dados - que se restringem a citações ou breves descrições de pesquisas - é que escolhi os exemplos seguintes, trazendo o debate diretamente ao campo de atuação dos intérpretes, de uma maneira genérica.

### Exemplos escolhidos: um texto e um programa

No prefácio a seu *Florilégio Primum*, de 1695, Georg Muffat (1645- ) escreve:

Aqui vós tendes minhas peças, compostas em Salzburgo antes de eu ter vindo a Passau e conformando-se em sua maior parte ao estilo do balé francês, agora submetidas a vós, gracioso amador, para vosso entretenimento e aprovação. Escutadas com prazer por vários príncipes e também louvadas por outros da mais alta nobreza, são publicadas por solicitações repetidas de bons amigos e com a aprovação de músicos distintos, italianos e alemães. A essas importunidades eu cedi com prazer, observando que na Alemanha o estilo francês está gradualmente ascendendo e tornando-se a moda.

Reservemos este texto por algum tempo, examinando, agora, um programa de concerto. Um e outro foram escolhidos não por qualquer singularidade

---

<sup>1</sup> Apresentado na sessão de Comunicações sobre Práticas Interpretativas do Encontro Anual da ANPPOM, em Salvador (BA), em 1992.



porém por, além de possuírem características que eu buscava, serem de fácil acesso para mim no momento<sup>2</sup>.

Eis o programa:

*Sábado, 18 de novembro de 1832.*

**GRANDE CONCERTO  
NA SALA GEWANDHAUS, ZWICKAU**

*Primeira parte*

1. *Abertura de "Der Felsenmühle" de Reissiger*
2. *Recitativo e coro de "Der Schöpfung"*
3. *Grande concerto de Pixis, para piano e orquestra, por Clara Wieck.*
4. *Dueto e coro de "Der bezauberten Rose" de Wolfram.*
5. *Grande Polonaise, do Concerto em Mi Maior de Moscheles, para piano e orquestra, por Clara Wieck.*

*Segunda parte*

6. *Primeiro movimento da primeira sinfonia composta por Robert Schumann*
7. *Coro de "Der bezauberten Rose" de Wolfram.*
8. *Duo para piano e violino de Herz e Bériot, por Clara Wieck e o Diretor Musical Meyer.*
9. *Scherzo para orquestra, composto por Clara Wieck.*
10. *Noturno para piano e filarmônica, pelo Senhor Wieck.*
11. *Variações de bravura, de Herz, para piano e orquestra, por Clara Wieck.*

*INÍCIO ÀS 6 E MEIA E TERMINO ÀS 9 HORAS*

Tomemos agora de alguns dados desses exemplos para discussão.

---

<sup>2</sup> O texto encontra-se no *Source Readings in Music History* de Oliver Strunk e o programa no artigo sobre R. Schumann do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, republicado com acréscimos no volume *Early Romantic Masters 1*.

## Considerações baseadas em aspectos do texto

As expressões “conformando-se em sua maior parte ao estilo do balé francês”, “escutadas com prazer por vários príncipes e também louvadas por outros da maior nobreza, são publicadas (...) com a aprovação de músicos distintos, italianos e alemães”, e “na Alemanha o estilo francês está gradualmente ascendendo e tornando-se moda” servem para demonstrar com bastante clareza determinadas intenções de um compositor que está se dirigindo especificamente a um intérprete - ainda que este seja indeterminado e, ao menos na dedicatória, amador. Que intenções são estas? Ressalta a preocupação em conferir à obra a aprovação da “autoridade”, e, o que é mais interessante, a abrangência desta autoridade é intencionalmente grande, pois cobre tanto aquela econômica (*príncipes e outros da maior nobreza*) quanto a especializada (*músicos distintos*); ressalta a preocupação com um consenso (*italianos e alemães*); ressalta a preocupação com estilos e ressalta a preocupação com moda.

Estes posicionamentos subjacentes ao texto do século dezessete conformam-se a aspectos apontados recentemente por Hargreaves, quando estuda a moda nas músicas clássica e popular e as pesquisas sobre influências sociais nas preferências musicais e nos comportamentos relacionados à música no século vinte. Ele relaciona a influência tanto das classes sociais, quanto dos membros do grupo social, da propaganda e da autoridade na preferência musical e até mesmo em comportamentos interpretativos da parte de músicos profissionais, como no caso do experimento realizado com músicos de orquestras profissionais de jazz. Este experimento, um estudo realizado por Weick, Gilfillan e Keith em 1974, teve como sujeitos os membros de duas orquestras de jazz, aos quais foram apresentadas duas peças novas (“experimentais”), compostas pelo mesmo compositor, e de dificuldade e estilo semelhantes, e uma terceira peça como *controle*. Os músicos foram levados a crer, através de *releases* falsas inclusas, que uma das peças experimentais era arranjada por um compositor “sério” e a outra por um “não-sério”. Weick *et al.* constataram que a última foi executada com mais erros, e que foi recordada, um dia depois, de forma pior que a primeira<sup>3</sup>.

Sem valer-me diretamente de estudos sociológicos, mas segundo dados retirados ainda da obra de Hargreaves: o sociólogo marxista Pierre Bourdieu argumenta que forças sociais impõem e moldam normas de gosto cultural e, em particular, que os grupos sociais dominantes impõem seus padrões de gosto ao “legitimarem” certas formas de arte e não outras<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> In HARGREAVES, David. *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 197-198.

<sup>4</sup> In HARGREAVES, D., op. cit, p.181.

No que diz respeito à pesquisa dos efeitos da *conformidade* sobre as preferências musicais, Hargreaves sumariza três estudos na área, nos quais sujeitos fornecem respostas *claramente erradas* para conformarem-se com a maioria<sup>5</sup>, incluindo alunos de graduação em música!

### Considerações sobre *moda*

A moda torna-se pitoresca com o correr dos anos, o que não se constata apenas nas fotos esmaecidas de álbuns empoeirados, mas igualmente em rápidas vistas d'olhos em programas musicais antigos. Onde, hoje, ouviríamos programa do tipo incluído no início desse trabalho, longa miscelânea de movimentos? Eram comuns, entretanto, em sua época.

No que se refere ao processamento cíclico da moda - comum não apenas à música, mas ao vestuário, ao mobiliário, à escolha de nomes para filhos etc. - é fácil constatar, ele está presente tanto na música popular quanto na clássica, com uma diferença: enquanto é lento nesta última, é mais rápido na popular, cuja moda é mais efêmera. "Isso provavelmente se dá porque o *establishment* que promove a música clássica é por definição conservador e (...) porque esta música possui um alto grau de complexidade subjetiva para a maioria dos ouvintes", o que se conforma com a teoria do U invertido<sup>6</sup>.

Na página 203 de seu livro, Hargreaves também destaca o fato de que "algumas peças jamais ganham popularidade e algumas emergem como "clássicos" perenes, sendo que esses resultados derivam quase que certamente de fatores idiossincráticos sociais, culturais ou musicais, e não de quaisquer considerações gerais sobre familiaridade." Ele afirma, entretanto, que "a familiaridade é um dos fatores mais importantes, e sua importância é acentuada pela ausência de qualquer outra teoria a ela competitiva ou comparável". Sua importância foi comprovada em estudo elaborado por ele e Castell em 1986, que constataram que melodias familiares eram mais apreciadas do que melodias não-familiares, por sujeitos cuja faixa etária variava da idade pré-escolar à maturidade adulta<sup>7</sup>.

---

5

In HARGREAVES, D., op. cit, p. 201-203.

6 In HARGREAVES, D., op. cit, p. 206. Vide também nas páginas 111-122 maiores explicações sobre a teoria do U invertido.

7 Sobre o estudo, vide HARGREAVES, D., op. cit, p. 212.

## Intérpretes, interpretações e modas

Pelo que foi dito acima, percebemos que, ao selecionar nosso repertório, somos influenciados por incontáveis fenômenos, que variam de atributos pessoais herdados ou adquiridos no meio em que vivemos até pressões psicológicas, econômicas e sociais. O intérprete é figura proeminente na ecologia musical, já que para ele convergem os esforços do educador musical, que o educa, e do compositor, que depende dele para ter sua peça executada, mas a reflexão que realiza sobre sua prática tem sido relativamente escassa ao longo dos séculos.

Contudo, para não se deixar levar inconscientemente por modismos perniciosos, deve esforçar-se para investir mais tempo nesta reflexão, analisando melhor as influências que ditam pensamentos e atos. Estas influências se manifestam sob formas variadas e nascem de problemas individuais tanto quanto sociais. O assunto é delicado: muitas vezes não se respeitam as diferenças entre cada pessoa e nem os aspectos específicos à própria atividade interpretativa, que inclui a característica de ser fenômeno *preservador da cultura* e, como tal, ter grande abrangência, devendo ser gerido pelo próprio intérprete, embora na prática isto esteja longe de ocorrer.

O intérprete deve ter em mente esta teia complexa de relações, para poder agir com maior liberdade de ação, liberdade que valorize melhor as restrições que sua própria atividade lhe impõe quando lhe solicita fidelidade à partitura que buscou para *traduzir* para alguém, liberdade que lhe permita situar-se de forma mais consciente no contexto em que se insere, sem desprezar nem suas preferências individuais para ceder a modismos nem o cosmopolitismo para se restringir exclusivamente ao particular. Sem ele, afinal, a música silencia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM**, Gerald ; **SAMS**, Eric. Robert Schumann. In: *The New Grove Composer Biography Series: "Early Romantic Masters I"*. New York: W. W. Norton, 1985.
- HARGREAVES**, David. *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- STRUNK**, Oliver. *Source Readings in Music History: The Baroque Era*. 3rd. print. New York: W. W. Norton, 1965.



## RENOVAÇÃO DE REPERTÓRIO: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

*Fredi Gerling*

Convidado a participar desta mesa redonda sobre a renovação do repertório utilizado pelos intérpretes, confesso que, embora reconheça a importância do assunto e dedique grande parte de meu tempo a escolha de repertório, tive grande dificuldade em organizar as idéias que passo a expor. Na capacidade de diretor artístico da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, tenho a obrigação de escolher dois programas (no mínimo) por mês. A OCTSP tem por meta criar perante o público uma imagem de comprometimento e entusiasmo pela música que faz independente de gênero ou compositor, e de criatividade em seus programas. A OCTSP tem uma missão formativa pois seus integrantes são em sua maioria (90%) alunos do curso de graduação em Música da UFRGS. Este fato faz com que ao programar as obras a serem executadas tenhamos que levar em conta a viabilidade didática e a dificuldade de execução. A orquestra é mantida totalmente com recursos privados através de patrocínios de empresas. A manutenção destes patrocínios está, como em toda atividade de iniciativa privada, diretamente ligada ao sucesso dos projetos.

A questão do artista no contexto cultural, e a contradição entre fidelidade a valores estéticos e sucesso são facilmente imagináveis.

Se por um lado é fácil fazer sucesso com programas que popularizam as grandes obras tirando-as do contexto em que foram concebidas (Ópera na abertura dos jogos olímpicos ou concertos de orquestras sinfônicas à beira-mar onde as pessoas vão "VER" os grandes regentes) também é uma realidade de nossos dias que o concerto como idealizado no século passado e cultivado até os dias de hoje, não atende às necessidades culturais de uma grande parcela do público. Não vamos aqui entrar no mérito ou nas condições que levaram a esta situação mas tão somente reconhecer que temos que trabalhar com ela.

A utilização de música de agrado popular seja ela do repertório erudito ou popular é feita constantemente em um esforço para atrair o público. Não acredito que a simples programação de obras conhecidas venham ao encontro das necessidades do público. Também não sou adepto dos que acham que a transcrição de músicas populares para conjuntos de formação comumente associadas a música erudita seja uma valorização da música popular. Colocando de outro modo diria que se não tenho nenhuma dúvida que o único lugar apropriado para se ouvir uma sinfonia em toda a sua plenitude, seja a sala de concerto com acústica perfeita, uma grande orquestra e um regente que coloque a música acima de sua personalidade,

também tenho a convicção de que o melhor meio de ouvir a música popular urbana ou as músicas de culturas não ocidentais é o meio e forma em que foram concebidas.

Isto posto quero dizer que não acredito que seja inadequada a apresentação de Beethoven no parque ou Chico Buarque no teatro. Postulo, no entanto, que a execução de Beethoven seja bem feita, com preparo da orquestra e condições de sonorização adequadas no mesmo nível de qualidade das empregadas nos grandes espetáculos populares, e que a música popular quando apresentada no teatro não seja um mero arranjo mas que seja uma re-leitura adequada ao conjunto que executará. Parto do princípio de que se vamos tocar Chico Buarque com uma orquestra de cordas, devemos ter o cuidado de soar em primeiro lugar como orquestra de cordas e não tentarmos imitar o estilo vocal do Chico ou mesmo limitarmos as possibilidades expressivas do conjunto em termos de rubato ou dinâmicas pouco utilizados na música original pois como dissemos acima, não vamos estar melhorando a música de Chico ao tocá-la com a orquestra, muito pelo contrário, assim sendo temos o dever de apresentá-la nesta nova roupagem da melhor maneira que estiver ao nosso alcance. Quanto ao material utilizado, acredito que os mais felizes são os feitos por orquestradores que aceitam o desafio de fazer a re-leitura e não apenas arranjar a melodia dentro de fórmulas de orquestração pré-fabricadas. Quero dizer também que não acredito que tudo que apresentamos nos concertos tenha que ter uma abordagem criativa ou comprometimento estético de alguma natureza transcendental. Existe também o elemento de diversidade, versatilidade e desafio de em tendo sido treinado para a música de Schoenberg ou Beethoven fazermos Rock. É um elemento que classificaria como lúdico.

Dentro desta filosofia de trabalho a OCTSP apresenta um concerto mensal aos domingos de manhã, onde são apresentadas obras nesta linha de trabalho. Alguns esteticamente mais felizes que outros mas todos realizados com o cuidado com que preparamos o repertório tradicional ou as primeiras audições de obras. Cumpre ressaltar que na primeira parte do programa apresentamos obras do repertório tradicional com uma receptividade igual à dispensada aos autores populares. A seguir vou colocar exemplos de alguns destes trabalhos que considero mais felizes esteticamente e dos que considero que apenas foram muito divertidos e que esperamos tenha contribuído para um bom domingo da audiência que as vezes não consegue entrar no teatro porque a lotação está esgotada. Acredito que esta é a contribuição que temos feito na nossa comunidade para a revitalização do concerto como forma de apresentação de nosso trabalho.

## O PAPEL MUSICAL E SOCIAL DO EXECUTANTE: ATUALIZANDO OS REPERTÓRIOS

*José Eduardo Martins*

A interpretação musical tem sido um dos temas mais indagadores nestas últimas décadas, preenchendo debates em termos universitários. Em sendo sempre uma intermediação, mesmo no ato do improvisar, a interpretação, entre os múltiplos aspectos susceptíveis à crítica, inclui a essência da causa, o repertório. Este emerge como coluna-mestra, sobre a qual o músico-intérprete ditará a sua trajetória, na qual rotina e curiosidade não são sinônimas.

Sob outro aspecto, há que se diferenciar repertório e programa, em sendo aquele o corpus abrangente de um autor, ou de autores, ou de período específico ou da visão eclética. O programa ou programas saem do repertório e podem representar, na trajetória do intérprete, ou a fossilização rotineira ou o descortino, ambos antagônicos, pois diferentemente apreendidos pela resultante final, o público: Concessão ou não a este, em larga escala, pode representar a opção do intérprete, sendo a manutenção do repetir os mesmos programas o aspecto fundamental, que leva estudiosos e musicólogos a - em captando a parte - paradoxalmente entenderem o intérprete como um quase mal necessário, quando o necessário é, na realidade, a própria essencialidade da perpetuação e da existência daqueles.

A preocupação com a edificação de um repertório relativamente recente por parte do intérprete. Até os primórdios do século XIX, a interpretação voltava-se, em preferência, à obra criada imediatamente antes. A história evidencia, como exemplo, J.S. Bach compondo cantatas semanais, consumidas logo após a criação. Haydn, Mozart, as constelações de autores em torno deles que perduraram ou não, compunham característica a ser lida e ouvida a seguir pela nobreza entediada, que entendia a criação como uma das práticas do "bom gosto".

Quando a interpretação se torna preferencialmente individual e o público, constituído pela aristocracia e pela burguesia, dá guarida à presença do instrumentista do período romântico, inicia-se o caminho que levaria à fixação repertorial. O exercício da memória, o fazer música *per cuore, par coeur*, que liga a emoção ao impacto do virtuosismo, vê nascer o intérprete possuidor de mágicos poderes, tornando Liszt ou Paganini mitos, nos quais os opostos divino-satânico sedimentariam o lendário, fator decisivo da aceitação, por parte do público, do intérprete eleito.



Sob outra égide, a execução de memória ou *décor* se tornaria um dos básicos pilares que levariam o público a buscar a comparatividade entre os intérpretes. Memória e comparação pareceriam ser as palavras essenciais, que propiciariam ao ouvinte a certeza do espetáculo de risco. Em troca de uma voluntária necessidade de impacto, retiraram elas a naturalidade da apresentação pública, possibilitando, de um lado, o aperfeiçoamento técnico, mas abrindo, sob outro prisma, as portas a uma série de distorções do ser intérprete quando pressionado: o alisamento do ego, a intocabilidade, a não-renovação, pois, aceito sob determinado rótulo; e camuflados: o medo, a neurose, o stress e, tantas vezes, a alienação não só frente a repertório outro, mas também da função social e da realidade e transformações ideológicas, políticas, econômicas, sociais e culturais.

Memória e comparação seriam responsáveis diretas pela sectarização do repertório e a sua diminuição, sob o ângulo de um todo da produção. O público de concerto, sempre constituído por castas que tiveram direito aos privilégios e ao conhecimento, fixaria as obras mais fáceis de entendimento e aquelas que maiores riscos pudessem oferecer aos intérpretes. Estes sujeitavam-se a tocar programas que aquele desejava ouvir. Ao compositor romântico restava a certeza de ter que conceder ao solista o seu momento de brilho maior; e a cadência - esse apêndice rigorosamente dispensável quando em suas distorções - quase sempre era escrita por outrem, quando não pelo intérprete e tornava-se o exemplo do risco e do impacto.

Tipificando-se um dos mais expressivos pianistas-compositores da passagem do século, Alexander Scriabine, ter-se-ia a evidência da assertiva do sujeitamento do intérprete ao gosto do público. Como compositor, Scriabine atravessaria três fases basicamente distintas, onde se desloca do romantismo feérico, com fortes ingredientes chopinianos e, posteriormente, de Liszt, ao criador que buscou uma fusão visionária e utópica de todas as artes, através de exacerbado messianismo. A guinada que o leva às últimas sonatas e a "Vers la flamme" faz com que estas peças quase nada lembrem um passado de apenas duas décadas e meia precedentes. Se o compositor, através de um obsessivo pensar, deslocara-se a patamares que ainda hoje causam impacto pela ousadia das propostas, sob outra égide, tais obras não eram de inteiro agrado do público. O pianista-compositor, que interpretava unicamente suas obras na triunfante carreira de intérprete, preferencialmente programava obras de seu passado remoto, românticas e comunicativas. Os textos místico-filosóficos de Scriabine nos anos que antecedem a morte inesperada, aos 43 anos de idade, evidenciam um messianismo e a onipresença deste "Grande Eu" criativo, potencializado, eruptivo, a prevalecer sobre o "pequeno eu", cotidiano, circunstancial, rotineiro.<sup>(1)</sup>

Os primórdios do século XX marcam a ascensão de um personagem, tentáculo-mor da apresentação pública, o agente-empresário. Visando essencialmente o lucro, o agenciador cultural manteria sob as suas garras o intérprete, fazendo-o sujeitar-se, tantas vezes sem uma noção consciente deste, aos programas sacralizados, às platéias previamente eleitas. O empresário captaria com astúcia a essencialidade das obras aceitas, induziria à repetição, baluarte da comparação e do risco. O intérprete, quando sujeito às normas a ele impostas, chegava inclusive a modificar o seu perfil de executante e montava programas sob a característica do estático, forjados aprioristicamente a partir da vontade do agente, da recepção crítica e da sedimentação da escuta pública.

A vontade individual faz com que o intérprete se especialize ou se ecletize; e a sua trajetória, durante o transcorrer deste século, a se caracterizar pela eleição, com logicidade ou não, do repertório tradicionalizado que melhor a ele se adapte.

Volta-se à comparatividade. Montados os programas a partir do vasto repertório, fruto do poder da variação, algumas obras tornar-se-iam obrigatórias. A seletividade fez-se inicialmente através das repetições constantes de determinadas peças, na interpretação de instrumentistas que se popularizam - não se negligencie a competência. Sabedor do sucesso frente a um público que escolhera uma criação à outra, o intérprete, "assessorado" pelo agente, aferiria as possibilidades da recepção crítica e das platéias. Tornada, doravante, produto, a composição juntava-se a outras de semelhante receptividade e, de uma reunião de peças, o intérprete edificava o seu repertório - geralmente exíguo, apesar de qualidades, tantas vezes excepcionais, do referido instrumentista. Exceção, as houve, de executantes de integrais de um ou mais autores; e passou-se a assistir a frequência de artistas como Wanda Landowska, Edwin Fischer, Jacques Thibaud, Arthur Schnabel, Pablo Casals, Alfred Cortot, Walter Gieseking, entre tantos, notabilizando-se na competência executiva de corpus de compositores como J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Debussy e outros mais. A atual quantidade de intérpretes nas várias categorias instrumentais leva à concorrência acirrada e à conseqüente diminuição das hercúleas integrais.

Quando da apresentação, geralmente o intérprete de envergadura construía e constrói os seus programas extraídos do repertório, numa ordem cronológica ou comparativa à maneira, por vezes, de um jogo de puzzle. A intenção de não desagradar ao público pareceria uma constante. Claudio Arrau, possivelmente a maior memória pianística deste século, rememorando as suas

<sup>1</sup> SCRIBINE, Alexander. *Notes et réflexions. Carnets inédits*. Traduction et présentation de Marine Scribine. Paris, Klincksiek, 1979.

primeiras apresentações nos E.U.A., observaria que, com relação a "Kreisleriana", "Davidsbündlertänze" ou o Concerto para piano e orquestra de Schumann, simplesmente não tinha o direito de os tocar.<sup>(2)</sup> Pouco teria mudado no grande circuito de concertos e, por reflexo, no médio circuito e nas apresentações circunstanciais realizadas pelos mais diversos intérpretes.

\* \* \*

As escolas de ponta, representadas pelos poucos conservatórios de nível e departamentos universitários específicos, assim como professores mais categorizados, preparam os alunos mais capazes para os concursos das performances, peristilos da possível carreira. Os certames, por sua vez, tornaram-se, neste último meio século, o pilar básico da sacralização repertorial. *Ad infinitum*, verifica-se a perpetração da rotina a ceifar a imaginação, a minimizar jurados no desvio do julgamento que, forçosamente, passa pela comparação de mesmas obras, como se talento e capacidade não pudessem ser aferidos de maneira outra. As raras alterações impostas ficam por conta da excepcionalidade de quem está à testa, a organizar concursos.

Os programas partem do princípio essencial da comparatividade, que é proposta a partir do repertório que o público habituou-se a ouvir, quando se incluem as pirotécnicas consagradas. Perpetuam-se as obras de confronto e, quanto aos concertos para instrumento solista e orquestra, são sempre os mesmos os propostos, dos autores de domínio auditivo público. Inclusive, desses compositores mais frequentados, sempre há os concertos sumariamente suprimidores, em juízo de valor que quase jamais é questionado.

O concurso transforma-se na união dos acólitos, um *capitis diminutio* generalizado: organizadores que, oficialmente, interessando-se pelo "nível", estão a aquiescer ao público, oferecendo o que este habituou-se a ouvir; agente cultural que, atento à premiação, tal qual ave de rapina, tem como presa frágil e indefesa o jovem laureado, impondo-lhe contrato "estimulante" e, como um anátema, o desvio do repertório tradicional. Finalizando, o concorrente, a essência do certame que se submete a repertórios rotulados, torna-se figura circense ou atlética, pois será testado pelo júri a sua capacidade e, no risco, a sua sobrevivência diante do público.

Subsistindo ou premiado, o jovem apreende, como realidade, o simulacro. O estímulo à carreira existirá a partir das suas mais naturais aptidões.

---

<sup>2</sup> ARRAU, Claudio. *Arrau parle. Conversations avec Joseph Horowitz*. France, Gallimard, 1985, p. 104.

A láurea vem acompanhada da necessidade do edificado segmento repertorial ventilado que ao vencedor melhor se adapte.

Pareceria evidente que a sociedade que frequenta as salas de concerto e consome o resultado tecnológico, como discos, CDs, vídeos, tem como rigorosamente incorporada a comparatividade. Seria esta a antítese da abertura repertorial, pois comparam-se poucas obras executadas por muitos intérpretes. Sob outro aspecto, o medo do desconhecido - um dado que existiria - a mostrar ao público como um todo, que privilegia o já aceito, o perene cotejar obras eleitas dos mesmos autores.

A *media*, atenta a divulgar os eventos em que os artistas consagrados e conjuntos orquestrais estrangeiros participam quando de suas viagens abaixo da linha do Equador, incita, fomenta e glorifica o repertório mais popularizado por eles perpetuado. A "Abertura 1812", árias de "Carnem", Baladas de Chopin são rigorosamente privilegiadas e um público atônito e "bestificado" encanta-se com os resultados canhonísticos de um compositor sempre surpreendente, diga-se.

Não se deveria buscar a culpa apenas na *media* - submissa aos poderes privados e estatais ou deles integrante -, cada vez mais comprometida com a veiculação de todo produto que acarreta o lucro. Na medida em que valores são alterados, em que não mais se divulga a cultura erudita não voltada à concessão, abre-se o espaço para a propagação do popularesco, do retorcido, do simulacro. Os principais veículos da *mass communication* não deixam jamais de divulgar os mesmos nomes a dizer as mesmas coisas. Eterniza-se a ideologia vazia, calcada na inconsistência do conteúdo.

A glorificação dos falsos mitos, ou não, tornados "mitos" através da repetição cotidiana pela *media*, faz nascer o oportunismo do músico erudito que, em buscando guarida junto a esta, realiza a concessão plena. Regentes brasileiros, a título de exemplo, mesclam programas, alternando o erudito sacralizado e a transcrição popular duvidosa. Os músicos de orquestra, por sua vez, indefesos, pois sobrevivendo dentro do sistema, naufragam na insanidade do mal-preparo, na falta de ensaios, na superficialidade, esta, antecâmara do trágico. Nas práticas individuais criticam o sistema, sofrem sob os tentáculos do mesmo, não tendo, contudo, o menor poder de alterar o *status quo* mantido pelo diretor musical que pode ser o regente, este comprometido com o poder local, com os convites a colegas estrangeiros - possibilidade do pátrio reger no exterior -, com os olhos da *media*, resultando na mais indecorosa concessão repertorial. Músicos de orquestra e regentes, contudo, desvirtuam o ouvido, este juiz implacável, doravante corrompido.

A concessão ao repertório limitado mas conhecido e ao conseqüente não-preparo, são resultantes de um mesmo vírus, que destrói perspectivas de

arejamento, marginaliza a competência, camufla as consciências, provoca a hecatombe do *métier* do músico de orquestra, atinge a escuta e, conseqüentemente, o ouvinte, que aprende a entender como verdadeiro o som do equívoco. O recitalista e o camerista, mesmo em fazendo concessão, ainda têm a prerrogativa do aprimoramento individual e, mesmo na repetição, podem manter a qualidade interpretativa.

Chega-se finalmente ao repertório, entendido como essência essencial da trajetória de um intérprete. Tantas são as forças antagônicas ou não, dispares ou não, que pressionam a perpetuação da rotina, e tão fortes os laços que ligam a não-renovação repertorial com o sistema e a *media* - esta, arauto do poder -, que dificilmente se encontrará uma saída.

É possível acreditar-se numa renovação repertorial a partir do "segregado" movimento universitário. A degradação e a fragilização do ensino nos conservatórios transfere ao professor universitário, que atua nos departamentos de Música, o repensar a atuação do intérprete. Há que se buscar a conscientização da amplitude do *Repertório* de valor não perpetuado mercê dos vícios apontados. Mesmo entre os mais ventilados autores, é sempre uma parcela pequena da vasta produção criada ao longo de trajetórias competentes, a audicionada pelo público.

Sob outra égide, quão poucos os que se dedicam à música de hoje, polimorfa, elitista e exegética, é certo, mas extraordinariamente questionadora no seu multidirecionamento. Aguarda apenas a presença do intérprete que, ao optar, no seu segmento repertorial, pela inclusão da criação hodierna, é sabedor das conseqüências imediatas da audiência, pequena mas referencial e germinadora.

A pressão externa multifacetada é de tal maneira sufocante, que o repensar repertórios e programas teria que sair de um segmento ainda não contaminado no seu desiderato em direção à formação, a Universidade. O intérprete da música de concerto, no estágio social depredado que se vive no Brasil, poderá captar o incenso à sua atividade, tantas vezes a aparência do aprimoramento e, sobremaneira, do aprofundamento. Na situação em que se encontra o músico de concerto não ligado ao marketing ou ao panfletarismo, àqueles que acreditam na renovação resta a busca da mudança das consciências auditivas. É sempre um risco, este pleno do salutar, mas talvez a última possibilidade de o intérprete compreender que há maneiras de servir à comunidade sem a necessidade de apenas ser conduzido a se envaidecer, este caminho majoritário, que resulta na esterilidade do pensar.

## OS LIMITES DA NOTAÇÃO MUSICAL

Ryoko Katena Veiga

O pensamento musical artístico ocidental radicalizou certas noções e estabeleceu categorias tão estanques que necessitam ser ventiladas, para um entendimento mais objetivo do processo musical. Um desses conceitos é a própria idéia de *composição* (“compositio”, composição escrita) em oposição à de *improvisação* (“sortisatio”, não premeditada), que nos leva a considerar que existam duas categorias de música: uma que é totalmente feita e posta no papel pelo compositor, independentemente e anterior a qualquer execução particular, e uma outra que é totalmente concebida e realizada perante uma audiência. Essa dicotomia daria até um subsídio para a distinção da tradição musical artística ocidental das demais, além de alguns outros fatores. O respeitável manual de história da música ocidental de Donald J. Grout, por exemplo, mantém ainda em sua quarta edição revista por Claude Palisca, que o Séc. XI foi crucial nessa história, pelo início de certas mudanças, “mudanças as quais, quando eventualmente postas em prática, resultariam em dar à música ocidental muitas de suas características básicas, aquelas feições que a distinguiriam das outras músicas do mundo”<sup>1</sup>.

Não vem ao caso discutir as mudanças salientadas por Grout, quatro ao todo incluindo, além de *composição, polifonia e princípios de ordem, a invenção da notação musical*. Evidentemente, embora se trate de um enorme esforço de síntese, poucos com um conhecimento mais amplo das culturas musicais do mundo poderão concordar com as afirmações. Basta-nos, para o caso presente, citá-lo quando afirma:

*a invenção da notação musical tornou possível escrever música de uma forma definitiva, que poderia ser aprendida da peça anotada. A notação, em outras palavras, era um conjunto de diretivas que poderiam ser seguidas quer o compositor estivesse presente ou não. Assim composição e execução tornaram-se atos separados, em vez de serem combinados em uma única pessoa como antes, e a função do executante passou a ser a de um mediador entre compositor e audiência*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*, 4a. ed. rev. (Nova York: Norton, 1988), p. 97, nossa tradução, como para as demais citações em língua estrangeira nesta comunicação.

<sup>2</sup> Idem, p. 98.

Necessitamos ainda citá-lo sobre o que diz de composição:

*Composição* lentamente substituiu improvisação como uma maneira de criar obras musicais. Improvisação, de uma forma ou de outra, é a maneira normal na maioria das culturas musicais e foi provavelmente o modo exclusivo, no Oeste, até cerca do Séc. IX. Gradualmente a idéia surgiu de se compor uma melodia uma vez por todas, em vez de improvisá-la de novo cada vez sobre padrões estruturais melódicos tradicionais; e a partir daí uma peça musical poderia dizer-se "existir," à maneira como ordinariamente a concebemos hoje, independente de qualquer execução particular<sup>3</sup>.

Talvez haja, por parte dos musicólogos e teóricos da música ocidental uma ênfase exagerada naquilo que a distingue da música de outras tradições, em detrimento daquilo que poderiam talvez ter em comum. Nesse sentido, é ingênuo se pensar que composição e improvisação se excluam não apenas na nossa, mas nas demais tradições musicais, muito embora essas tradições difiram até mesmo no que consideram ser as suas unidades musicais. Nettl, por exemplo, estabelece um de seus três continuums da criação musical em torno da relação composição-improvisação, vendo-as como duas formas da mesma coisa. Diz ele:

Pode ser compensador considerar improvisação e composição em essência, se não em sua natureza específica, como aspectos do mesmo processo. As formas extremas de ambas aparecem como as extremidades opostas de um continuum. Uma recorre à velocidade, rapidez de processo decisório, e assunção de riscos em público, perante uma audiência que quer ver o músico lidar com seus problemas imediatamente. A outra é caracterizada pelos processos laboriosos e a solução cuidadosa, refletida, de problemas complexos.<sup>4</sup>

Na verdade, uma simples consideração atenta de uma página de Beethoven ou de Schumann, do ponto de vista da notação tradicional da música tonal, sejam os primeiros compassos da *Sonata Op. 2, No. 1*, do primeiro, seja da página final da *Fantasia Op. 17*, do segundo, deixa evidente de que ali estão misturas de elementos registrados com certo rigor com outros absolutamente vagos, ou simplesmente nem registrados. Seria de fato impossível decifrar a obra, mesmo conhecidas as regras desse tipo de notação prescritiva, não fosse o conhecimento da tradição de execução que temos de ter por transmissão direta de mestre a aluno, geração após geração, isso mesmo quando a idéia do compositor nos pareça

<sup>3</sup> Idem, p. 97.

<sup>4</sup> NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), pp. 28-9.

suficientemente clara.

Se entregarmos ao computador o problema da leitura dessa notação tradicional de que falamos, longe de termos confirmada a presunção de uma versão definitiva, única, da peça, vamos encontrar a composição como uma espécie de lugar geométrico (tomando de empréstimo o termo matemático) das possibilidades legítimas de interpretação da notação. Melhor seria, no caso, citar Michael Kassler e Hubert S. Howe Jr. no próprio texto original<sup>5</sup>:

Consider, for example, the familiar yet complex process that converts ordinary musical notation of a composition to a sound recording of it. (A composition—in the philosophy and terminology adopted here—is an abstraction of all legitimate instances of it in writing or sound. It conveys just enough information to allow a determination whether a given written or sonic record is a legitimate instance (....) an enormous simplification of this musical process as a human might carry it out [occurs]. Actual human behaviour would involve, among other things, optical, motor and cerebral mechanisms which there is no room to treat in this article<sup>6</sup>.

Naturalmente, a problemática torna-se ainda mais complexa quando se vai além da relação notação-execução para a inclusão de concepções extra-musicais, metafísicas, como veremos, e psicológicas. Alguns depoimentos giram em torno da idéia de que a intenção inicial de um compositor pode ser registrada pelo processo de notação musical apenas até certo ponto. De acordo com Richard Strauss, por exemplo,

uma partitura musical pode ter mais ou menos do que o que aparece na página, mas tem sempre alguma coisa não aparente. Uma página impressa é sempre uma fotocópia imperfeita de uma concepção. É um diagrama sem vida à espera da ressurreição por um intérprete.

<sup>5</sup> KASSLER, Michael e HOWE, Hubert S. "Computers and music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., vol. 4 (Londres: MacMillan, 1980), p. 603.

<sup>6</sup> "Considere, por exemplo, o processo familiar, embora complexo, que converte a notação ordinária de uma composição em uma gravação sonora dela. (Uma composição—na filosofia e terminologia adotada aqui—é uma abstração de todos os seus exemplos legítimos em escrita ou som. Ele transmite apenas suficiente informação para permitir uma determinação de que um dado registro escrito ou sonoro seja um exemplo legítimo (....) uma enorme simplificação deste processo musical como um humano pode conduzi-lo [ocorre]. Um verdadeiro comportamento humano envolveria, entre outras coisas, mecanismos óticos, motores e cerebrais os quais não têm espaço para serem discutidos neste artigo."



Deste é o 'Julgamento Final' ao tempo exato em que sua força recriadora permanecer ajustada ao espírito e à substância de uma obra<sup>7</sup>.

Em outras palavras, música é mais do que a partitura musical. É um relacionamento que vem entre o intérprete e a audiência quando a música é apropriadamente recriada. Isto se chama "projeção".

Segundo Roger Sessions, "o executante não somente interpreta ou reconhece a obra mas, por assim dizer, processa-a em termos de uma ocasião específica."<sup>8</sup>

Se se segue adiante com esse pensamento, se o intérprete "projeta corretamente" a intenção do compositor, se nada acontece entre o intérprete e sua audiência então a música não existiu. Ao contrário, se alguma imagem passou pelo auditório tendo uma resposta natural, entre intérprete e audiência então houve uma boa execução musical. Nessa visão, a partitura e suas implícitas imagens sonoras está condicionada a fatores externos conjunturais, conseqüentemente, ainda uma vez resultando em distintas interpretações em estilo, técnica e "projeção".

Uma estória pitoresca associada ao *Poissons d'or* de Claude Debussy conta que os peixes dourados pintados do Palácio Shugakuin, em Kyoto, escapavam toda noite para nadar na piscina do jardim. Supondo-se que essa idéia pudesse ter servido de estímulo à imaginação criativa de Debussy<sup>9</sup>, não seria pela transmutação anedótica de peixinhos em notas de partitura escapando das página para "nadarem" em sua própria música que a composição debussyniana faria sentido. Pelo contrário, a imaginação de Debussy o terá levado dos aspectos específicos, literais, descritivos, para os mais gerais dos efeitos de luz, de movimento, de leveza, de transparência evocados pelo material de estímulo, seu potencial sinestésico e a capacidade do compositor de dar formulação musical a impressões visuais ou de que ordem fossem. Evidentemente, as notas estão aí, mas é a imaginação do compositor, do intérprete e da audiência que as transformam em música.

Convenhamos: temos em relação à notação musical pelo menos dois problemas. No caso, deixando de lado notações musicais de finalidade científica, as chamadas notações "descritivas", mais próprias para a análise de execuções já realizadas do que a realizar, as notações que usamos, "prescritivas", basicamente

---

<sup>7</sup> Citado por Abram Chasins, "Alguns aspectos da execução musical", in *Panorama da música*, (São Paulo: Editora Fundo de Cultura, 1963), p. 42.

<sup>8</sup> *Roger Sessions: The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1950), p. 6.

<sup>9</sup> DAWES, Frank, *Debussy Piano Music* [(Seattle: University of Washington Press, 1971), p. 33] e SCHMITZ, E. Robert, *The Piano Works of Claude Debussy* [(New York: Dover Publications, 1966), pp. 113-4], entre outros, comentam sobre as possíveis fontes (estímulos) de *Poissons d'or*.

nos indicam o que fazer para que reproduzamos a obra “composta” por um determinado indivíduo, num passado mais ou menos remoto. Ora, ocorre que a criação musical, como dissemos, não se divide tão simplesmente entre coisas previamente feitas (“composição”) e coisas a serem feitas à vista do ouvinte (“improvisação”): há (felizmente) sempre uma mistura em maior ou menor grau das duas coisas. Dissemos também que há muita coisa omitida na partitura, ou simplesmente indicada de maneira vaga. Os próprios sinais utilizados nem sempre são unívocos, mas dependentes de circunstâncias várias, inclusive externas. Vimos, em termos da informática, por exemplo, apesar da simplificação mencionada, em relação à complexidade da execução humana, que a composição ainda aparece como um conjunto de possibilidades legítimas, não como uma versão única. Isso implica, de um lado, que para cada um desses gráficos sobre os quais nos debruçamos, existe uma variedade de leituras corretas. Por outro lado, temos também uma base objetiva e um limite para a liberdade de ação do intérprete: este não pode estar “errado”, pelo menos no que tange à notação e ao seu universo. Podemos postular, isto sim, que acima dessa base objetiva uma outra instância interpretativa se estabeleça, se bem que nessa região estejamos entrando nos conceitos de música de caráter metafísico, isto é, de música como conhecimento privilegiado, concedido de fora para dentro, não meramente uma questão objetiva de sintaxe musical, mero produto do homem.

Na verdade, poderíamos encher páginas com citações relativas às virtudes e aos limites da notação musical. Frederick Dorian, por exemplo, tem um capítulo intitulado “Notation Cannot Express Intangibles”, em seu estudo da execução musical<sup>10</sup>, no qual diz:

Mesmo a partitura moderna (...) freqüentemente admirada como uma das mais altas conquistas do espírito humano, está longe da perfeição. Naturalmente, grandes compositores soberbamente transformaram suas idéias em partituras, fazendo o melhor uso possível da notação musical. Mas é esta mesma notação que é imperfeita e que poderá assim permanecer para sempre, apesar de notáveis contribuições para sua melhoria. Há certos intangíveis que não podem ser expressos por nosso método de escrita de música—elementos musicais vitais incapazes de serem fixados por marcas e símbolos de notação. Conseqüentemente, partituras escritas são incompletas como representação das intenções do compositor.

É estranhável que o autor acima citado tente dar valor absoluto à notação musical, quando se trata de algo até dispensável, se bem que enfaticamente

<sup>10</sup> DORIAN, Frederick. *The History of Music in Performance* (New York: Norton, 1942), p.28.

requisitada por nossa cultura musical ocidental erudita, obsessivamente letrada. Mesmo neste caso, a notação se destina a determinados fins, não necessariamente ao registro do fenômeno sonoro total, mas àqueles valores e parâmetros julgados importantes na época para serem elaborados e suficientemente salientes para que não fossem meramente relegados ao conhecimento tácito e comum daqueles que participassem dessa específica comunidade musical: notações, conseqüentemente adequadas às circunstâncias para as quais foram desenvolvidas, carregando consigo e refletindo suas idiossincrasias.

Em suma, a notação utilizada para a sinfonia exemplificada não é superior nem inferior às neumas do Gregoriano. Simplesmente tanto uma quanto outra partem de premissas distintas.

Parece-me mais provável que o problema real não seja o da perfeição ou imperfeição do sistema de notação, uma vez que este pode ser ajustado a mil minúcias, mesmo que às custas da legibilidade, mas o de consciência comum de valores entre compositores (que têm de saber o que querem) e intérpretes (cuja capacidade de captar e recriar essas idéias é indispensável), manipulando inteligentemente os sinais utilizados. Evidentemente onde o tempo intervém, conceitos se alterem, elementos espúrios se agreguem, ou até mesmo tradições interpretativas pereçam, surge a figura do musicólogo com a sua meritória tarefa de produzir edições críticas e restaurar práticas interpretativas à luz da ciência musical, partituras e critérios estes que servirão de base aos especialistas em música antiga. A estes últimos, mais uma vez se pode atribuir a tarefa de ir além das notas, ou seja mergulhar nesse inefável mundo da música em busca de seu sentido, mas com os pés fincados no conhecimento musical. Uma grande execução, podemos concordar, é mais do que uma execução correta, mas não pode deixar de ser uma execução fiel. Temos, portanto, antes de alcançar esse estágio transcendente, a obrigação de buscar partituras críticas, assim como, através das análises e da reflexão captar as idéias básicas do compositor. As suculentas edições que sofreram a interferência dos gostos pessoais e da época, mesmo edições como a de Schnabel das Sonatas de Beethoven, ou de Bartók, das Sonatas de Mozart, ou as de Cortot, para Chopin e Schumann, talvez devam ser esquecidas, ou usadas apenas para confronto, uma vez que as nossas idéias já estejam devidamente filtradas e cristalizadas. Para intérpretes laboriosos, e diante da musicologia atual, talvez não deva existir espaço senão para especialistas em música antiga e especialistas em música nova. Longe de dispensar a sensibilidade e a imaginação, apenas gostaríamos de vê-las guiadas pela razão, em nossa função de intérpretes.

Para terminar, gostaria de lembrar, à guisa de ilustração, um artigo do compositor japonês Motohiko Adachi, no qual comenta sobre uma peça de Bartók, a No. 21 do Vol. 1 da coleção *For Children*, gravada pelo compositor com grande

liberdade de nuance, tempo e expressão, sem correspondentes indicações na partitura impressa<sup>11</sup>. O contraste entre o Bartók pesquisador de campo, famoso pelo detalhe de seus registros de material folclórico, nos quais utilizava diacríticos para indicar mínimos detalhes de execução e o Bartók do tratamento artístico de material de provável inspiração folclórica é grande. O primeiro seria o Bartók de postura científica, lidando com material que talvez não constituísse o cerne de seu idioleto<sup>12</sup> musical. O segundo, o Bartók de postura artística menos rigorosa, deixando à tradição interpretativa de sua época e à sensibilidade de seus intérpretes tudo aquilo que deixou sem registro, por mais vago ainda que fosse. (Ver partitura anexa).

Acredito sempre, na educação musical, que o enriquecimento da imaginação seja um de seus mais importantes objetivos, não somente para a música mas talvez para todas as outras áreas da educação. Em outras palavras, quanto mais imaginativo e culto é o intérprete, maior e mais rica será sua capacidade interpretativa.

---

<sup>11</sup> Motohiko Adachi, "Ongaku ni totte gakufu towa nanika? - Sono imi to genkai" ["O que é a partitura para a música? - Seu significado e seu limite," Ongaku Kyoiku Kenkyu [Pesquisa em Educação Musical] 4 (jun.-ago., 1975): 34-43. A partitura anexada é de For Children, No. 21, vol. 1 (Londres: Boosey and Hawkes, 1947), p. 20, na qual as marcas editoriais de Motohiko Adachi foram inseridas, conforme a gravação feita por Bartok para CBS Broadcasting, reproduzida no Japão pelo LP Victor HR1025VX.

<sup>12</sup> O termo está sendo empregado aqui como o fez Nettl em *The Study of Ethnomusicology*, p. 45, tomando-o de empréstimo da Linguística para significar o inventário musical total de um indivíduo, o qual seria, se possível de pô-lo em diagrama, como círculos concêntricos, o central representando sua música nativa, a mais familiar, e os demais músicas cada vez mais distanciadas do mesmo, ou seja, periféricas. No caso de Bartok, a carência de registros poderia ser resultante de sua própria familiaridade com a música folclórica húngara.

## B. Bartók, "For Children" No. 21

Allegro robusto, ♩. 138

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a series of accented chords and eighth-note patterns. The first system includes dynamic markings *sfz* and accents. The second system features triplets and a *p* dynamic marking. The third system includes the instruction *\*) accel.* and *\*) allegro*. The fourth system includes *\*) poco meno mosso* and *\*) accel.*. The fifth system includes *\*) allegro* and *sfz* markings. The piece concludes with a double bar line.

\*) execução do próprio autor, segundo gravação

---

**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- ADACHI**, Motohiko. "Ongaku ni totte gakufu towa nanika? - Sono imi to genkai" ["O que é a partitura para a música? - Seu significado e seu limite," Ongaku Kyoiku Kenkyu [Pesquisa em Educação Musical] 4 (jun.-ago., 1975): 34-43.
- BARTÓK**, Béla. For Children. 2 vol.. Londres: Boosey and Hawkes, 1947.
- CHASINS**, Abram. "Alguns aspectos da execução musical". In Panorama da música. São Paulo: Editora Fundo de Cultura, 1963. Pp. 40-48.
- DAWES**, Frank. Debussy Piano Music. Seattle: University of Washington Press, 1971.
- DORIAN**, Frederick. The History of Music in Performance. Nova York: Norton, 1942.
- GROUT**, Donald J. e Claude V. **PALISCA**. A History of Western Music. 4a. ed. rev. Nova York: Norton, 1988.
- KASSLER**, Michael e Hubert S. **HOWE**. "Computers and music." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie, ed. Vol. 4 Londres: MacMillan, 1980.
- NETTL**, Bruno. The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- SCHMITZ**, E. Robert. The Piano Works of Claude Debussy. Nova York: Dover Publications, 1966.
- SESSIONS**, Roger. The Musical Experience of Composer, Performer and Listener. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1950.



## UMA BREVE VISÃO D'O BARQUEIRO CUJO BARCO ERA A LUA.<sup>1</sup>

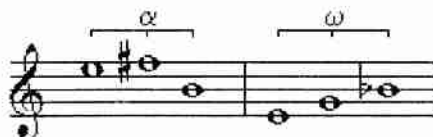
Ricardo M. Bordini

Como último requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música - Habilitação em Composição, inicio esta defesa dando-lhes informações gerais sobre a constituição da referida dissertação. Compõe-se esta, de uma composição musical escrita para orquestra sinfônica e soprano solo em quatro movimentos interligados, que se intitula *O Barqueiro Cujo Barco Era a Lua*, e de um memorial intitulado DO QUE PUDERA LEMBRAR-SE *O BARQUEIRO CUJO BARCO ERA A LUA*, que inclui uma revisão de bibliografia referente a análise musical, uma análise da composição citada, a partitura desta, e dois apêndices contendo, o primeiro uma redução analítica e, o segundo, gráficos estatísticos relativos à orquestração da peça, além das demais partes que soem ocorrer em trabalhos desta natureza.

Meu objetivo foi o de compor uma peça de música que, usando sistemas e materiais musicais diversos, tivesse uma unidade motivica que a pervadissem inteiramente. Para comprovar este fato, foi necessária a utilização de diferentes técnicas de análise musical, para tornar mais evidente a sua construção, e as suas relações internas de unicidade motivica.

Permitam-me pois, mostrar-lhes os dois motivos principais da composição, que indexamos como  $\alpha$  e  $\omega$ , no exemplo 1 (mesmo n<sup>o</sup> no original). [Retroprojeção do ex. 1]

Exemplo 1

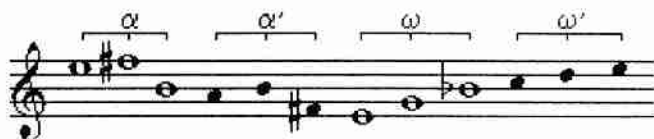


<sup>1</sup> O texto original sob este título, apresentado durante o IV Encontro Anual da ANPPOM (set. de 1993), foi substituído pelo presente texto que é a íntegra da defesa de dissertação de mestrado a que nos submetemos. Justifica-se a substituição pelo fato de que, à época daquela apresentação, a composição ainda não estava completa sendo, portanto, este texto mais completo do que aquele. Cumpre informar ainda, que nossa dissertação foi a primeira a ser defendida no Mestrado em Música da Escola de Música da UFBA e que foi aprovada com distinção pela Banca Examinadora composta por: Dr. Ricardo Tacuchian (UFRJ), examinador; Dr. Erick M Vasconcelos (UFBA), examinador; e Dr. Jmary Oliveira (UFBA), orientador.



A seguir, podemos ver, no exemplo 2 (no original 2a), os motivos  $\alpha$  e  $\omega$  no tema do primeiro movimento: [Retroprojeção do ex. 2]

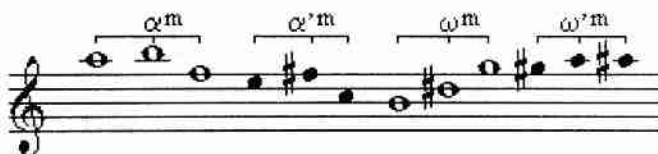
Exemplo 2



Notem no exemplo 2, alguns aspectos envolvidos em sua construção. Vejam que o seccionamos em quatro tricordes, para fazer notar que o motivo  $\alpha$  é (3-9), ou seja, série de quintas; o motivo  $\alpha'$  é (3-7), uma mutação de  $\alpha$ , por contração da quinta em quarta; o motivo  $\omega$  é (3-10), ou seja, série de terças menores ou acorde de quinta diminuta; e o motivo  $\omega'$ , uma mutação de  $\omega$  por contração das terças em segundas, é (3-6), que embora restrito, sugere a escala de tons inteiros. Note que a nota Mi funciona como um eixo entre os dois motivos, e que o movimento melódico dos  $\alpha$ s é descendente, cobrindo a extensão de uma oitava, compensado pelo movimento melódico ascendente de uma oitava dos  $\omega$ s.

Neste movimento, há dois materiais em jogo, as sonoridades tonais e as sonoridades dos tons inteiros, que são alternadas e combinadas, através de uma mutação dos motivos  $\alpha$  e  $\omega$  conforme mostra o exemplo 3 (no original é o ex. 7).

Exemplo 3



Neste exemplo, dos  $\alpha$ s se pode dizer que: a transformação das quinta e quarta justas em tritono, para adequá-las à escala de tons inteiros, resultou em que os motivos  $\alpha$  e  $\alpha'$  tornaram-se iguais na sua forma mutante, ou seja, (3-8), e o intervalo de um tom que os separava, reduziu-se para um semitom, permitindo assim, usar-se as duas formas daquela escala. Quanto aos  $\omega$ s, as terças menores de  $\omega$  transformaram-se em terças maiores, para acomodá-las aos tons inteiros, e as segundas maiores de  $\omega'$ , que já eram tons inteiros, tornaram-se menores, contrastando-se assim com aqueles. Os intervalos de um tom que separavam os  $\alpha$ s dos  $\omega$ s, e estes entre si, também foram modificados para um semitom.

Ouçamos o primeiro movimento. [Projeção do 1o. mov. em vídeo]

Vejam agora os motivos  $\alpha$  e  $\omega$  no início da melodia do segundo

movimento, que tem Sol como centro tonal, no exemplo 4 (no original é o ex. 2b), cujo acompanhamento é estressado em **I-IV**, dando à sonoridade do movimento uma característica plagal, provendo assim, um contraste com o movimento anterior. E, se por um lado o movimento é estável na sonoridade, o câmbio de centros tonais por terças, marcados no ex. 5 (no original é o no. 21), será suficiente para dar-lhe uma dinâmica interna.

Quero lembrar ainda a substituição do vibrafone pela marimba, e a inclusão da soprano solo, ambos como elementos de contraste. [retroprojeção dos exs. 4 e 5] [tocar ao piano o início do 2o. movimento comentando o acompanhamento e o câmbio dos centros tonais].

## Exemplo 4



## Exemplo 5



No final do segundo movimento (comps. 143-54), há a aparição de uma nova melodia que iremos comentar mais adiante. Ouçamos o segundo movimento. [Projeção do 2o. mov. em vídeo]

O terceiro movimento apresenta-se em uma forma híbrida a sete partes, à moda de rondô, e uma coda (vejam o quadro 1 - no original é o quadro 9), cujo material é uma série dodecafônica tratada livremente.

## Quadro 1

A	B	C	D	E	F	G	Coda
motivos	fuga à 3	octatôn.	inv. de F	pent. + tons int.	algorit.	fuga dupla	pedal + motivos

Algumas características da série podem ser vistas no exemplo 6 (no original 2c), podendo-se acrescentar que todas as partes estão na "tônica", ou seja, usam a forma original, ou a nota Sib como centro.

Como elemento de contraste com os movimentos anteriores, além da mudança de sistema musical, temos aqui uma variação de compassos bastante mais freqüente, acrescidos de um andamento bem mais rápido. Considere-se ainda o retorno do vibrafone e a ausência da soprano, e o uso mais freqüente da percussão, com o timpano marcando quase que sempre as articulações da forma. A orquestração explora mais os timbres puros, e assume um papel mais camerístico.

#### Exemplo 6



O exemplo 6, mostra como a série foi construída com quatro tricordes:  $\alpha''$  (3-2),  $\alpha$  (3-9),  $\alpha'''$  (3-3), e  $\omega''$  (3-10). Note que  $\alpha''$  é uma segunda mutação de  $\alpha$ , por contração da quinta em terça, e que  $\alpha'''$  é uma inversão alterada de  $\alpha''$ ; e  $\omega''$  é uma rotação de  $\omega$ . Os tetracordes são: (4-1), (4-10), e (4-13), e os hexacordes são: (6-Z36) e (6-Z3). Estas partições são as mais exploradas no terceiro movimento que vamos ouvir agora. [Projeção do 3o. mov. em vídeo]

O quarto movimento, se destina não só a re-expor materiais dos movimentos precedentes mas também a combinar vários motivos entre si, com exceção daqueles próprios do terceiro movimento, que embora apareçam subliminarmente, não são trabalhados explicitamente aqui, deixando desta forma, o terceiro movimento como que independente dos outros.

Neste movimento, queremos comentar que aquela que fora apresentada como uma nova melodia no final do segundo movimento, é um contracanto para uma variação do tema do segundo movimento, apresentada aqui pelo soprano. Note que houve então a combinação do motivo  $\alpha$  (que está no baixo nas duas subseções, tanto aqui quanto nas suas correspondentes), com o tema do segundo movimento (que por sua vez já contém o motivo  $\alpha$ , conforme vimos anteriormente no ex. 4).

Mais ainda, observem no exemplo 7 (no original é o no. 24) como se relacionam as subseções da variação (ex. 7a), suas correspondentes no segundo movimento (ex. 7b), e os centros tonais entre si (ex. 7c). Atendem, neste último, para as relações enarmônicas e o movimento contrário indicado. Notem ainda como, através deste procedimento, as quartas se transformam em quintas e os centros tonais, que estão na primeira posição, são transferidos para a última posição. Em

outras palavras, se temos **I-II-V** no primeiro caso, então teremos **IV-V-I** no segundo caso. [Retroprojeção do ex. 7]

## Exemplo 7

ex. 7a

sub. a, IV.                      sub. b, IV.

ex. 7b

sub. a, II.                      sub. b, II.

ex. 7c

Este comentário, julgamos ser suficiente para demonstrar que o centro tonal de Réb da variação, que com a posterior retomada do centro tonal do primeiro movimento (Mi), confirma o *layout* dos centros tonais dos movimentos, que perfilam o motivo  $\omega$ , conforme o exemplo 8 (no original é o ex. 3). [Retroprojeção do ex. 8].

## Exemplo 8

Ouçamos o quarto movimento. [Projeção do 4o. mov. em vídeo]

E tendo chegado aqui, se diz que é possível o que propuséramos, ou seja, uma peça com diferentes técnicas e sistemas musicais, contendo elementos que lhe garantem uma unidade integral, posto que, praticamente a cada compasso, seus motivos ( $\alpha$  e  $\omega$ ) estão inegavelmente presentes de alguma forma, conforme esperamos ter demonstrado.

[Esta defesa foi apresentada aos 21 dias do mês de janeiro do ano de 1994 em sessão pública realizada no Memorial Lindenbergue Cardoso.]

## II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA

Escola de Música da UFBA

Salvador, 19 a 24 de setembro de 1993

Relatora: *Kilza Setti*

**Solenidade de Abertura: dia 19 de setembro de 1993 às 20:00.**

**Conferencista: Gerardo V. Huseby**

Após a abertura oficial do Simpósio, Gerardo Huseby, da Argentina leu sua conferência: "Coexistência e diversidade da musicologia Latino-Americana no final do Século", que será aqui resumida em poucas linhas.

Huseby menciona inicialmente o papel pioneiro de Carlos Vega no Congresso de Cartagena das Índias (OEA), na década de 60. Antes desse evento, que considera ser o marco da implantação da Etnomusicologia em nosso continente, eram difíceis e raras as oportunidades de encontros entre profissionais dessa área.

Hoje a situação é outra; há encontros periódicos que permitem troca de informações. Lembrou a situação dos trabalhos etnomusicológicos do início do século, marcados pela perspectiva positivista. O avanço de outras ciências possibilitou porém uma reflexão sobre a musicologia como uma nova ciência a ser incorporada às outras áreas do saber.

Nas primeiras décadas deste século, os etnomusicólogos gravavam, transcreviam, analisavam o material coletado, utilizando parâmetros tomados das ciências exatas, e a finalidade era sobretudo a de conhecimentos científicos.

Por sua vez, a Musicologia Histórica restaurava o passado musical com critérios etnocentristas. A preocupação dominante era a de generalizar e estabelecer as origens da música, sempre numa perspectiva do evolucionismo unilinear. Sob essa perspectiva nasceram os etnomusicólogos latino-americanos, agravada sua situação pela condição de pioneirismo e precariedade de recursos. Mas a eles rendemos homenagens, justamente pelas dificuldades que encontraram.

Carlos Vega na Argentina também seguiu a tendência dos antropólogos adeptos do evolucionismo cultural. Somente situando-o nesse contexto é que podemos compreender sua obra e sua postura, sempre coerente com a formação profissional.

Vivemos em tempo de transformações, em que as velhas premissas foram postas à prova, entretanto a Musicologia seguiu lento e difícil caminho até o presente.

Estruturalismo, existencialismo, e hermenêutica exigiram uma reavaliação das posturas anteriores. Para Huseby, 1960 marcou novo rumo e levou a um consenso, particularmente no sistema conceitual dos sistemas de pensamento.

Os avanços na Teoria do Conhecimento e na História da Ciência levaram à reavaliação e substituição de paradigmas.

Quanto à Musicologia, tem mudado muito nos últimos anos; tornou-se evidente a impossibilidade de trabalhos em compartimentos estanques, e isso acabou por nos conduzir rumo à interdisciplinaridade: sociologia/ antropologia/ linguística/ semiologia: texto / contexto, etc. A própria Musicologia Histórica utiliza atualmente métodos da Etnomusicologia.

Ao indagar se estaríamos na América Latina, seguindo essa trajetória, conclui que como integrantes da comunidade científica, fez-se necessário seguir os desenvolvimentos teóricos. Pessoalmente, acredita que se está construindo uma nova Etnomusicologia Americana e considera esse o desafio do final do século. Constata que nunca antes na América Latina, o campo de investigação abriu-se a tantas possibilidades e que quebramos nosso isolamento, mantendo-nos agora reciprocamente informados sobre nossos projetos e trabalhos.

Termina, citando Ana Maria de La Salse e supondo que a metáfora mais verdadeira (??) talvez seja a da integração. Caos-harmonia- integração- historicidade.

(Veiga: receio ter bancado o "tradutore traditore" neste resumo, aguardei o texto de Luiz Maia, mas como não veio não quis atrasar mais este material. Ele, com formação em filosofia, poderá melhor "traduzir" Huseby. Talvez seja mais prudente cortar este resumo infame, já que você tem o original da conferência).

## **Primeira Etapa**

### **Relatórios dos sub-temas 1 - 2 - 3**

**ST 1 -** Sistemas de coleta, processamento, armazenamento, e difusão da informação musical.

**CN 1 -** 20-09-93 (08:00 às 12:00)

Na ausência de Annie Thompson, que faria a conferência inicial, foi solicitada a colaboração de James Pruettt que fez uma palestra introdutória ao ST 1.

Dr. Pruettt começa sua exposição relatando sua própria experiência como musicólogo que labora na área de Biblioteconomia com especialização em música antiga.

O conferencista nos passa alguns dados sobre a Biblioteca do Congresso, que foi fundada em 1800 tendo sido a parte de música iniciada em 1887. Com o objetivo de atender ao Congresso, a Biblioteca teve início com o acervo de Thomas Jefferson, no sentido de coletar, organizar, preservar e difundir a informação.

O conceito de música na Biblioteca do Congresso relacionava-se apenas com a música ocidental, mais no sentido de uma História da Música, e também de informações sobre música indígena.

Relata que, como consequência da criação da lei dos direitos autorais (no século XIX), há registros ininterruptos da produção de compositores norte americanos. A Biblioteca do Congresso detém os direitos autorais de todos os Estados Unidos e recebe os depósitos legais de todos os autores.

Com a expansão da História da Pesquisa e a sistematização de pesquisas nas universidades (que se dá no final do século XIX e princípio deste), a Biblioteca do Congresso passou a incluir registros de pesquisas de músicas de todo o mundo. A partir daí, deu-se uma inter-relação entre ilustres pesquisadores, de norte ao sul dos Estados Unidos. Nos últimos anos, diluíram-se as barreiras entre Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Os musicólogos beneficiaram-se muito com as experiências da Etnomusicologia, no sentido de buscar novas interpretações aos produtos musicais trabalhados apenas com os parâmetros da Musicologia.

A Biblioteca do Congresso coleta dados e informações sobre todas as partes do mundo: mantém escritórios espalhados em todos os continentes, encarregados de coletar e organizar dados de todas as regiões de cada país onde atuam, e difundi-las. Desenvolveram-se sistemas de coletas; foram usadas e distribuídas fichas-padrões de catalogação. Atualmente novos recursos substituem esse sistema. A Biblioteca do Congresso tem sido pioneira na automatização da informação.

Diz Pruett que, ironicamente, há bancos de dados fora da Biblioteca do Congresso, que desenvolvem trabalhos paralelos e os distribuem.

O vice-presidente desenvolveu processos de rapidez e automatização da informação através do que chamou de "vias de alta velocidade".

Sugere que, colocando-se no mais alto grau de abstração, o bibliotecário pode preservar o patrimônio de cada localidade e chegar assim ao da nação; julga não ser difícil ao profissional, que trabalha em pequenas instituições, poder colaborar na informação global; ressalta a importância desses pequenos passos que podem levar ao todo.

Dessa hipótese, ele passa à pergunta que cada um deve fazer a si próprio: como cada um poderá ajudar nesse sentido?

Terminada sua exposição, aguarda perguntas.

À pergunta de como a divisão de Música da Biblioteca do Congresso trabalha com os diferentes setores (ex: Etnomusicologia, Folclore, Estudos Hispânicos, etc.). Pruett explica que a Biblioteca do Congresso cobre todos os campos desde a criação musical até o folclore. Acrescenta que existe como procedimento, encomendas a compositores para escrever obras (Villa-Lobos foi convidado). A Biblioteca do Congresso também promove concertos e retém partituras. Criou-se



na Biblioteca do Congresso a Divisão de Arquivos Sonoros com intercâmbio internacional, no qual o setor de Música Hispânica e Folclore Musical. (R. Stevenson foi o editor de Música Hispânica). Explica que as divisões da Biblioteca do Congresso são muito interligadas. Existe, por exemplo, um comitê que avalia a qualidade do material musical latino-americano e procede à troca de informações com a América Latina.

Pergunta-se em que medida a Biblioteca do Congresso poderia auxiliar e atender o pesquisador individual, uma vez que, muitas vezes, este tem de sair do Brasil para conhecer uma fonte do seu próprio país. Pruett esclarece que a Biblioteca do Congresso não tem condições de atender a cada pesquisador e só vê uma saída: fornece catálogos que descrevem minuciosamente conteúdos de livros ou fornece periódicos.

Como se sabe, o Handbook of Latin American Studies é uma publicação que apresenta um sumário de todas as publicações da América Latina em todas as línguas, e que engloba várias áreas do conhecimento.

Mercedes Reis Pequeno informa que a Biblioteca Nacional sempre se serviu de publicações do tipo "National Union Catalogue", mas indaga sobre a situação desses recursos: como ficam hoje diante dos avanços da informatização?

Pruett assinala que uma das deficiências de instituições do porte da Biblioteca do Congresso é que nessas instituições as transformações levam anos para se completar. Atualmente, a Biblioteca do Congresso adota o sistema CD ROM até mesmo no processamento do vultoso material de Aaron Copland, já impresso.

Pergunta-se de que modo é possível integrar-se acervos grandes e pequenos, se há previsão de treinamento de pessoal por entidades que desenvolvam projetos de fomento para esses treinamentos.

Pruett acha difícil responder, mas considera mais importantes, como já disse, observar e conservar a cultura de cada localidade, tendo em mente a composição do todo, do global.

Sobre as imagens de linguagem usadas por Pruett, pergunta-se se é possível compatibilizar os "pequenos passos" com o "alto grau de abstração" e "alta velocidade de informação".

Pruett não sabe o que dizer. Há, há, há! É um problema difícil. Para ele, desenvolvimentos tecnológicos se processam em diferentes velocidades nos diferentes países. Mas parece claro que o "computador gigante" não está sendo tão utilizado nos Estados Unidos. É mais viável a utilização dos menores, mais flexíveis para uso.

Pergunta-se se a Biblioteca do Congresso tem algum projeto para ser realizado conjuntamente, por exemplo, do Brasil com a Biblioteca do Congresso, no sentido de políticas de atividades.

Pruett não sabe; acha que não existe, mas informa que a Biblioteca do Congresso mantém representantes em vários países ligados também a entidades filantrópicas nos Estados Unidos. Sugere que quaisquer projetos conjuntos que se pretenda desenvolver com a Biblioteca do Congresso devem estar respaldados em auto-financiamentos. Ele insiste nessa idéia e considera esta a resposta mais honesta para a pergunta.

Indagou-se sobre os arquivos sonoros, formatos; enfim as práticas etc., ao que Pruett responde não ser essa sua área de atuação, mas pode dizer que ainda não se discutiu suficientemente sobre as melhores formas de conservação dos arquivos sonoros.

Surgiu o problema dos mestrados: como possibilitar o acesso à informação? Como chegar aos produtos dos pesquisadores ?

Para Pruett, é preciso sempre adicionar informação. Os escritórios da Biblioteca do Congresso no Rio, por exemplo, têm recomendação de coletar tantas monografias quanto for possível e reunir, ao menos, um periódico de cada revista ou de coletâneas de músicas publicadas. Eles têm, por exemplo, na Biblioteca do Congresso, todos os números da revista ART da UFBA.

### **Exposições: MR 1**

**Gerardo Huseby**

20-09-93 (08:00 às 12:00 h)

Começa dizendo que foi encarregado de nos comunicar dois temas básicos: primeiro, a informação musical na Argentina; segundo, o projeto bibliográfico desde 1988, isto é, a Bibliografia Musicológica na América Latina. Não pode deixar de referir-se inicialmente à crise econômica na Argentina, que afetou cultura e educação até o ano passado, quando começou a restaurar-se a economia.

Traçou um histórico do pesquisador Carlos Vega, fundador do Instituto de mesmo nome, em 1931. A princípio Vega trabalhava só, e posteriormente teve o auxílio de Isabel Aretz. Hoje, o Instituto conta com seis investigadores assalariados, um arquivo e bibliografia não muito extensa.

O acervo sonoro é resultado de coletas de campo desde 1932; há fotos, gravações, slides obtidos em 155 viagens de estudos pela Argentina e países vizinhos, que inclui música indígena e crioula. Em 1931 foram iniciados trabalhos com gravações fonográficas (20.000 gravações, 8.000 em discos e acetatos até 1959). Após essa data, passou-se a utilizar gravações em fita, sendo também uma parte dos acetatos recopiada em cassetes. Isto permitiu estudos sobre os processos de mudança (no noroeste da Argentina e parte do litoral). Coletaram-se instrumentos musicais de culturas indígenas, os quais em grande parte estavam guardados em museus de história natural.

O arquivo abriga também música acadêmica (erudita) que deve ser ampliado para além das partituras, com publicações, estudo sobre compositores eruditos etc.. Essa parte, inclui relação de livros, programas, publicações num total que supera a cifra de 1.000 itens.

Há também fonoteca nacional que abrange todas as gravações comerciais, discos, cassetes, mas este material não está acessível porque aguarda catalogação.

Outro conjunto importante é o do arquivo de Chiquitos, em Santa Cruz de la Sierra, que contém a coleção de músicas das províncias do Paraguai e de Misiones, que surgiu como resultado do trabalho de um arquiteto suíço, quando das obras de restauro das ruínas de S. Rafael e S. Bartolomé que datam das missões jesuíticas (século XVIII). O trabalho do arquiteto deu-se de 1972 a 1975 e este chamou a atenção das autoridades bolivianas para a péssima situação do material ali encontrado: 5.500 páginas de música manuscrita, nos coros, no lixo, nos banheiros, tudo em mau estado e comprometido por fungos, insetos, poeira, etc.. F o r a m achadas obras vocais da autoria de Domenico Zipoli, fragmentos de cantos litúrgicos europeus, e instrumentos; todo esse material ficou aí retido desde a expulsão dos jesuítas. Não tendo as autoridades bolivianas tomado a si o encargo de recuperação desse material, o Instituto Carlos Vega montou o projeto "História e Antropologia da Música dos Chiquitos", com apoio do CONICET. Da equipe fazem parte Hillari, Irma Ruiz, Melanie Plesh e o próprio Huseby. Já há um catálogo elaborado sobre esse trabalho.

Huseby expôs, em seguida, o projeto da Bibliografia Musicológica Latino-Americana.

Comenta o lamentável isolamento a que estamos sujeitos; há desinformação sobre o Brasil. Em 1988, num congresso da AMA decidiu-se iniciar o projeto bibliográfico que cobrisse a América Latina, a exemplo do RILM, isso do ponto de vista do material, mas pretendendo maior abrangência (jornais, periódicos, etc ) e incluindo resumos. Já há um 1º volume que saiu em 1992. A Associação de Musicologia Argentina assumiu sua organização e Luiz Merino, da Revista Chilena, propôs-se publicá-la. Esse número ficou incompleto pois não foi possível obter informações de toda a América Latina. Havia a decisão de nomear representantes de cada país, mas não houve recursos suficientes para pagar pesquisadores; elaborou-se uma ficha a ser preenchida: poucos responderam, no Brasil, Kilza Setti e posteriormente Jamary Oliveira e Manuel Veiga. É um trabalho lento, de "pequenos passos" (cf Pruet).

Termina solicitando que enviem publicações para serem inseridas no II volume, e informa que há projetos de números retrospectivos e de um volume dedicado a Index .

## Debate:

Os debates seguem-se com algumas questões ainda em aberto, e outras em que houve concordância geral, como por exemplo, a de que o importante é juntar forças e evitar desmembramentos. Nesse sentido, as bibliotecas de música já existentes poderiam complementar informações mais amplas (via SIB/UFRJ); o ideal seria que se juntassem forças utilizando um mesmo sistema de coleta e classificação; a diversidade de critérios só tende a separar e diluir esforços.

Outra forma seria a da informação por regiões, que incluísse documentação (hemeroteca, fototeca, e documentos de natureza diversa) que exige naturalmente tratamentos diferenciados.

Atenção especial deve ser dada aos bancos de teses, catálogos individuais, manuscritos. Levantou-se a validade do processo de microfilmagem, pois parece que este não responde devidamente aos resultados esperados, exigindo, às vezes, novas cópias.

Evocou-se o papel da AIBM que vem, desde 1958, incentivando a criação de acervos, com o setor nacional CDM posteriormente desligado da AIBM. Esse centro vem incentivando a criação de acervos; há mais de vinte países inscritos, um banco de partituras em fotocópia e banco de dados relacionados a orquestras, festivais, conjuntos instrumentais, etc.. Conta com apoios diversos como o MEC, até o D.A. Lembrou-se o trabalho de Edino Krieger e seu esforço na criação do Centro de Música Brasileira que abrangeria todos os gêneros, mas que infelizmente não foi além do projeto e mais recentemente, a iniciativa de Antonio Houaiss que criou a comissão para implementação da documentação sobre a produção musical brasileira. Esperam-se ainda contatos do Brasil com o PIPM (Press Musicale), RITIM - único centro de projeto não retrospectivo e que abrange cinco continentes; é seletivo e com resumo de conteúdos.

A representante do IBICT (instituição com quarenta anos dedicados a outras áreas de ciência e tecnologia) assinala a importância de seguir tecnologias novas mas alerta que isso acaba também sendo preocupante, sem que se proceda antes a uma verificação das experiências já existentes a nível internacional.

Vários dados foram divulgados sobre projetos de ação conjunta: IBICT/CAPES/CNPq e outras instituições (USP, FGV, UFRJ) e que visam trabalhar o conceito de informação, a prática de catalogação de teses produzidas até mesmo em outras áreas, mas relacionadas à música, e a viabilidade de acesso a essa informação, até pelo sistema CD ROM (que substitui com economia os acessos "on line"). O IBICT investiga também através de 117 bases de dados estrangeiros, a informação sobre teses de música no Brasil. A representante do IBICT esclarece

que quando se acessa os grandes bancos, como por exemplo DIALOGUE, paga-se somente a recuperação do dado, e não a linha. Sugere que todos os que disponham de bases de dados os enviem "on line" para maior disponibilidade de consulta.

Prof. Veiga alerta para o preconceito em relação aos brasileiros. Pôde verificar isso no 15º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia onde o "Novo Mundo" foi praticamente excluído das preocupações do evento, com grande prejuízo nosso. O evento de Madrid, tornou-se assim hispano-americano e não ibero-americano, com a exclusão do Brasil do projeto; Dicionário Ibero-Americano de Música. Notou ainda discriminação quanto ao projeto de cobertura bibliográfica, mas levanta a hipótese de haver também discriminações dentro da América Latina e dentro de nosso próprio país: norte/nordeste; sul/sudeste. Reforça a questão da necessidade bibliográfica com uso para o mestrado e relaciona a ênfase crescente na bibliografia na criação dos mestrados na Bahia. A referida discriminação foi por ele sentida também em Washington e Santiago. Há sintomas também de falta de apoio generalizado à América Latina.

Observou-se, na comunicação da representante do IBICT, que ela vem observando uma tendência a se relacionar informação a poder.

Quanto ao acesso à informação, o representante chileno sugere uma ampliação do conceito de interdisciplinaridade, antes normalmente absorvido pela Antropologia da Música, e esclarece que o projeto do Chile inclui música popular urbana na América Latina. Ao prof. Veiga indaga-se se são levadas em conta também, nos planos de publicação, as teses de graduação e licenciatura.

O representante argentino expõe a política adotada em seu país: projeto de cobertura a mais abrangente possível, incluindo música popular e relacionando-a à Sociologia da Música, Antropologia da Música, Semiótica, Ética, etc. Também na Argentina são contempladas teses de licenciatura, embora a recolha desses trabalhos nem sempre seja viável.

Vários especialistas referiram-se à atualização da Bibliografia realizada por Luiz Heitor, Cleof Pearson de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, retomada e planejada por Luis Augusto Milanesi (ECA/USP) com apoio de instituições, inclusive FUNDARTE/MRE.

Bé Hague assinala um ponto a ser esclarecido: se não se estará considerando Bibliografia apenas uma listagem de publicações, e aponta a diferença entre esse procedimento e o que propõe a construção de uma bibliografia musicológica e retrospectiva. Reclama a ausência de um procedimento crítico da produção musicológica.

O representante argentino, Huseby, esclarece que o projeto da Biblioteca Latino-Americana propõe o acesso à informação, como ponto central e lembra que muitos trabalhos não são específicos da área de musicologia; que é difícil e

problemático atribuir critérios de avaliação e seleção nesses casos, mas que de certa forma quando há material de interesse (embora não musicológico) esse material pode vir a complementar o material essencialmente musicológico.

## CN 2 - MR 2

21-09-93 (08:00 às 12:00)

Em vista da ausência da conferencista Judith Jellison, decidiu-se seguir com a MR 2: Informação musical no sistema de ensino. Coordenadora: Irene Tourinho. Participantes expositores: Alda Oliveira, José Maria Neves, Fátima Tacuchian e Raimundo Martins.

A 1ª expositora, Fátima Tacuchian toma por base as teorias de Duakles, quando este supõe que uma bibliografia pode funcionar como:

- 1- sub-produto inerte da produção acadêmica.
- 2- como ingrediente fundamental ativo no processo da informação.

Baseada na necessidade de informação, Fátima examina a bibliografia já publicada no Brasil, desde a primeira, publicada por Luiz Heitor, Cleof P. de Matos e Mercedes R. Pequeno, e que foi atualizada num segundo momento.

Fátima tentou um levantamento sobre o que se escreveu no Brasil, incluindo as 300 entradas iniciais traduzidas e dedicadas a Neukon para a elaboração do Handbook of South American Studies.

Essa bibliografia arrola 1.639 obras diferentes com índices de autores, folhetos e outros dados. Estão também arroladas 182 publicações periódicas na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo e outros.

Em 1977 organizou-se a Bibliografia de Música Brasileira - Serviço integrado ECA/USP e Centro Cultural São Paulo. Na introdução assinala-se a carência de dados bibliográficos. Esta primeira etapa cobriu de 1977 a 1984. Houve um segundo volume retrospectivo e uma outra bibliografia corrente. Houve também projetos paralelos complementares.

Foi apontada a obra de Luiz Heitor como pioneira, projetos de Luis Milanesi, de Lúcio Rangel, Béhague e outros autores.

Fátima Tacuchian continua informando que não encontrou o material completo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Apenas obteve um exemplar na ECA. Salienta o trabalho de Béhague no sentido de publicações para a América Latina e também como editor da Latin American Music Review, trabalho que teve como auxiliar Elizabeth Lucas com o levantamento de teses e dissertações também para essa publicação.

Informa que no próximo número da Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro) estará saindo artigo sobre a Bibliografia da América Latina. O plano da obra abrange o período de 1977 a 1984, com 139 periódicos. Acrescenta ainda a

documentação da Biblioteca Mário de Andrade ( São Paulo), Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Escola de Comunicações e Artes da USP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e no Rio o Instituto Nacional de Folclore e a Biblioteca Central.

Há um acordo entre os profissionais da área de documentação, presentes ao 2º Simpósio de que esta área é carente ainda. Fátima faz referências à Bibliografia Latino- Americana coordenada por Gerard Huseby (Buenos Aires). Em 1989 houve um contato por carta, de Buenos Aires, propondo que Kilza Setti coordenasse os centros de documentação no Brasil, mas isto foi impossível de se concretizar dada a dificuldade de comunicação e à situação dos centros, e do isolamento mesmo dentro do país. Atualmente, após o encontro no Chile, em 1992, Manuel Veiga encarregou-se de reunir a informação existente no Brasil, e fazer as conexões interestaduais.

Fátima Tacuchian salienta ainda a necessidade de serem refeitos catálogos de compositores e sobre obra de musicólogos, a exemplo dos americanos e canadenses. Menciona a revista Heterofonia, dirigida por R. Stevenson. Reforça a necessidade de bibliografia mais completa, pela demanda sempre crescente dos mestrados.

Segue-se a apresentação de Raimundo Martins que aborda a questão da bibliografia do ponto de vista da área de educação musical - que entende ser impossível de estar separada da informação.

Associa a informação à linguagem. Refere-se ao ensino formal e informal; ao ensino subordinado à escrita (grafia) e à oralidade (costumes).

Lembra que sistemas de ensino podem sofrer distorções quanto a valores; que até mesmo os itinerantes da produção acadêmica são arrastados pela rapidez das transformações.

Coloca a realidade de um desafio com o qual nos confrontamos: "como salvar os sistemas de ensino do processo de arteriosclerose do sistema social"? já que valores se confundem, prioridades se invertem. Insiste em que o ensino deva ser a construção da civilidade e da racionalidade. Na era pós-industrial, deter a informação significa ter acesso ao conhecimento. Assinala paradoxo dos pólos opostos que se situam entre: de um lado o conhecimento fossilizado e de outro, uma verdadeira esquizofrenia pela falta de informação.

Situa a área de música como em estado de inércia, como romântica retardatária no processo de aquisição do conhecimento.

Supõe que música enquanto modalidade de conhecimento não pode ser definida como forma única de experiência. O sistema de ensino da música deve contemplar as duas categorias de modalidades do conhecimento:

conhecimento como ação (knowing how) (performance)

conhecimento como procedimento (knowing that) (proposta)

O conhecimento como procedimento merece maior atenção embora os dois tipos se complementem.

Termina com a evidência de que a organização dos dados de música na área do conhecimento reflete sua precária situação.

Segue-se a exposição de:

José Maria Neves - MR 2

Ele recorta seu texto, para evitar repetições de abordagens e temas já tratados antes. Destaca o seguinte:

Convida a repensar:

1- o que se considera por educação musical ?

2- o que se considera por sistema de ensino ?

Nos 1º e 2º graus de ensino o trato com a bibliografia é inexistente.

O terceiro grau não oferece grandes expectativas quanto a isso.

Na pós-graduação, a situação é mais alentadora.

A partir das leituras que fez dos programas de pós-graduação, verificou a pobreza das bibliografias. Acha que nos restringimos a um planejamento inicial e mesmo no decorrer dos cursos, a bibliografia não é ampliada. Relata a experiência pessoal com alunos, em que partiram de uma bibliografia curta, com expectativas de leitura obrigatória (ainda que com poucas esperanças de ser lida) e que motivou os alunos à necessidade de ampliarem essa bibliografia até 600 títulos !

Condensou 5 Pontos:

1 - supõe que informação bibliográfica curta pode ser até um desserviço. Recomenda que se repense isso, e que mesmo a exigüidade bibliográfica não é condição da garantia de sua leitura.

2- lembra que ela deve ser ampliada já de saída.

3- bibliografia não seletiva permite estabelecer conexões não explicitadas, mas que podem gerar vantagens, pela riqueza das diferentes abordagens.

4- os próprios alunos levantam também a questão da atualidade; recusam-se a ler obras publicadas há mais de cinco anos.

5- as teses de dissertação em música são raras, bem como as produzidas no exterior. Considera a hipótese de serem publicadas pela ANPPOM - Revista OPUS.

Acrescenta ainda que não devemos nos restringir ao caráter seletivo da Biblioteca Latino Americana. Devemos ter nossas próprias publicações. Preocupa-se com superposição de temas nas teses; é oportuno ter-se um banco (acrescento que há na USP, há o do MEC e outros).



Sugere bancos da CAPES e CNPQ, que permitam evitar repetições, a exemplo da França, onde se registram os temas a serem trabalhados pelos mestrandos ou doutorandos. Talvez a ANPPOM possa capitanear esse trabalho.

Segue a exposição de:

Alda Oliveira MR 2

Começa partindo de reflexões anteriores não muito positivas. Como atual diretora lamenta a precariedade da Escola de Música (UFBA).

O título de sua exposição é:

"A informação musical no sistema brasileiro: carnaval"

Traça a situação caótica na questão da consulta bibliográfica. Declara seu repúdio à acomodação; que no nível do 1<sup>a</sup> grau nada se tem feito com relação ao futuro trato bibliográfico do aluno. Se esse trato/aprendizado não ocorreu no momento certo, evidentemente isso se reflete no nível 2: o adolescente também não sabe usar porque não aprendeu a olhar.

O professor também não sabe indicar condutas, exatamente porque passou pelas mesmas falhas de formação. Isso ocorre em todos os níveis e vai até a pós-graduação.

Sugere que se desenvolva mentalidade que leve a um tipo de ordem (lembro-me eu, do livro do Milanesi que tem por título: "Ordenar para desordenar" - exatamente no sentido de organizar para depois criar procedimentos).

Alda revela muito pessimismo e sua fala é um desabafo. Verifica que a situação é sempre a mesma: juventude - meta: diploma - vestibular - competição mercado de trabalho.

O acesso às universidades no país privilegia as classes média e alta; isso se dá pela ineficácia da preparação dos níveis 1 e 2. Má distribuição de renda, controle do poder. A população carente fica fora do sistema.

Destaca as artes como essenciais para o desenvolvimento da mente. Ressalta a necessidade da educação formal da experiência das culturas orais nos processos de informação. Cita Freire, com a frase: "devemos transitar entre o ingênuo e o crítico".

Alda menciona o acervo da ACBA (Associação de Compositores da Bahia) - projeto que reúne produção musical local e dados complementares, fato que parece inédito na Bahia. Propõe diretrizes para criação de uma Escola Municipal de Música na Bahia, e termina com a frase inicial :a informação musical situa-se ainda a nível de fantasia, de carnaval.

## Debates

**Exposições: MR 2****Coordenadora: Irene Tourinho**

21-09-93

Irene faz um resumo das exposições e abre o debate.

Alguns pontos foram levantados: alertou-se para o fato de que se está tomando o conceito de informação a nível geral, e que há ausência de pessoal que lide com informação aplicada; que se tem falado mais em quantidade e menos em qualidade das bibliografias, mas houve quem opinasse que, inversamente, a quantidade pode levar à qualidade, já que o material a ser selecionado é mais amplo.

Assinalou-se a falta de uma caracterização da informação musical no sistema de ensino, bem como a questão da mídia, ou seja, a informação dentro da divulgação. Percebe-se também certa dicotomia entre cultura oral e cultura escrita.

Constata-se que há preconceito quanto às formas orais de informação, que tem-se unicamente como algo escrito. A informação é cumulativa e nem sempre se trata de transferência de conhecimentos. Deveria passar por uma rede de conhecimentos que permitam estabelecer críticas.

Foi lembrado o conhecido modelo: produção/ avaliação/ circulação, já evocado em 91.

Sobre o procedimento conhecido na universidade francesa (cf. José Maria Neves) como "reserva de tema por seis anos" entende-se que, (embora não se saiba exatamente como funciona nesse país) nem sempre deve ser aceito, pois um mesmo tema pode ser tratado com formas diferentes de abordagem, o que é enriquecedor.

Receia-se que um conceito rígido sobre formação seja usado em detrimento da expressão. Parece que formação como um todo deve ser algo mais abrangente.

Levantou-se a hipótese de ser tomado o verbo informar, no sentido de forma, isto é, formatar o aluno, mas num sentido mais abrangente: formação mais ampla, de transformar informação em conhecimento.

Voltando-se ainda à cultura oral, concorda-se que ela integra as pessoas enquanto que a escrita está condicionada a circunstâncias diversas, definidas até mesmo pelo sistema capitalista: quem pensa ? quem faz ?

Foi solicitada à ANPPOM sobre a urgência da publicação de uma excelente bibliografia musical brasileira, mas surgiram informações que essas iniciativas já estão sendo desenvolvidas pela própria ANPPOM e IBICT.

Verificou-se a necessidade de atualização das bibliografias e projetos já existentes: que projetos de bibliografia retrospectiva chegaram a ser elaborados mas não tiveram continuidade por falta de recursos.

Do Rio Grande do Sul soube-se que a ANPPOM tomou a si a tarefa de organizar catálogos e teses, desde as Terceiras Jornadas de Pesquisa em Música em Porto Alegre e há compromisso de publicação até 1994.

A analogia de se formatar o aluno como um disquete levantou o receio, (com humor!) de que pode haver possibilidade de "vírus" no disquete (aluno).

Assinalou-se a presteza da publicação dos Anais do VI Encontro da ANPPOM no Rio e cumprimentou-se o corpo editorial dessa publicação.

**CN 3 MR 3**

22-09-93 (08:00 às 12:00)

### Sistemas de controle social da informação musical

**Expositores: Manuel Carlos de Brito, Regis Duprat e Manuel Veiga.**

Manuel Brito propõe-se a dar uma visão panorâmica da bibliografia musical portuguesa. Fala na sua origem filológica e pretende relacioná-la com o controle social. Constata que a atividade musical deste século em Portugal consiste na recuperação dos textos musicais, no estudo das fontes e suas transcrições.

A Fundação Gulbenkian tem viabilizado projetos de recuperação da música portuguesa. Houve outras iniciativas nesse sentido; ele mesmo publicou um trabalho de síntese e a Gulbenkian produziu uma historiografia crítica, onde se assinalou a predominância de abordagens positivistas nos estudos anteriores. Fala também na confusão que se estabeleceu entre história e patrimônio. Lembrou da necessidade de aproximação às Ciências Humanas, para trabalhos de Musicologia Histórica e que o radicalismo dos musicólogos acarretou o afastamento recíproco dessas áreas. Considerou como relevantes na avaliação dos documentos, dois pontos: a importância histórica e a qualidade estética.

Brito relata os centros e institutos portugueses ligados à musicologia até a fundação da Universidade Nova de Lisboa, em 1980; informa que esta deu início à Licenciatura em Ciências Musicais, sendo o corpo docente pós-graduado no exterior (leia-se resto da Europa e Estados Unidos).

Nesses cursos, Musicologia e Pedagogia reservam espaços para estudos e atividades ligados à mídia eletrônica e dá-se prioridade a uma menor produção de qualidade e evita-se produção de quantidade, porém mediocre.

Fala na precária condição salarial dos institutos científicos de Humanas e da situação do pesquisador em países periféricos como Portugal - modesta, diante do mercado internacional.

Considera importante não confundir: pesquisa histórica (historiografia)

com valoração estética (qualidade, patrimônio). Ressalta ainda a diferença entre pesquisa aprofundada e detalhe irrelevante.

Regis Duprat

Confessa que sua primeira impressão do título desse tema foi negativa. Indaga sobre a função da palavra controle; sente necessário repudiar essa expressão.

Descartando inicialmente os “giga modelos” e os “giga sistemas” que a seu ver não funcionam, inicia sua reflexão a partir da expressão sistemas de controle à qual atribuía idéia de seleção de processos e técnicas de controle social. Imagina até a hipótese de mudança da expressão “fingindo não controlar”. Verifica que pela unanimidade de pensamento da comunidade de músicos, ninguém deseja controlar informações. Constata que nós, músicos, trabalhamos com métodos de outras áreas já mais consolidadas. Avalia que, apesar dos sete anos de fundação da ANPPOM ainda não conseguimos dar conta do controle da informação ! Refere-se a uma falta de clareza no sistema de informação dos bancos de dados. Vê como necessário o trabalho de técnicos na área e supõe que se obtenha êxito com um programa de descentralização das atividades de informação. Há uma aparente situação de controle de geração e divulgação da informação, mas na verdade esse não foi atingido. Vê como ainda diversificadas as sistemáticas de pesquisa, armazenamento e classificação dos dados coletados. Ainda não se obteve uma visão global de todas as sub-áreas e muitas vezes áreas complementares acabam por fornecer melhor informação do que a própria do especialista.

Estudar e pesquisar significa tratar constantemente a informação do presente e do passado. Congratula-se com os organizadores do II Simpósio pela oportunidade de divulgação das diferentes sub-áreas inscritas. Menciona os cadastros elaborados por Ilza Nogueira; vê o IBICT como a instituição natural no auxílio de adequação técnica para transferência da informação. Pensa na possibilidade de substituir a expressão controle social por dimensão social da informação.

Juan Pablo

Centrou sua exposição na análise de cinco enciclopédias (em forma lexicográfica) para descobrir quais os critérios de seleção e prioridades na inclusão de nomes de músicos.

O exame das cinco enciclopédias levou-o a acreditar que nem sempre os critérios de seleção (inclusão/exclusão) de nomes são norteados por interesses científicos, mas pessoais e/ou sociais. Ficam evidentes alguns tipos de discriminação.

Repassando as enciclopédias argentina, brasileira, cubana, americana, alemã, conclui que: a enciclopédia argentina dá mais ênfase a compositores de música erudita: a brasileira, com exceção de Villa-Lobos que ocupa o primeiro lugar, privilegia nomes da música popular; a cubana é a que mostra maior equilíbrio entre as chamadas música erudita e música popular; a americana enfatiza a música erudita ocupando Villa-Lobos também aí o 1o lugar e finalmente a alemã exclui qualquer representante de música popular e mantém Villa-Lobos como primeiro da listagem. Conclui que necessitamos de visão mais humanística; que falta à Musicologia um discurso crítico. Falta avaliar os quês ? e os como ? Vê como procedimento indispensável conciliar-se objetivo científico com análise crítica.

Manuel Veiga

### Controle social da informação vista como caso específico

De início reconhece que há divergências entre o comportamento ideal e o real. Passa a uma análise das tabelas de classificação das áreas do conhecimento (CAPES/CNPq), ao que prefere chamar de desconhecimento. A partir de um diagnóstico em que aponta várias contradições e ambiguidades no sistema de classificação de áreas, sugere que se repense esse sistema, de forma a evitar que sub-áreas afins mantenham-se em compartimentos incomunicáveis, e eliminar a possibilidade de que o etnocentrismo concentre os conceitos de cultura e que se situe o fenômeno musical na ou da cultura.

Analisa item por item os modelos de cadastramento divulgados (CNPq/CAPES/FINEP/etc.) e propõe evitar-se ambiguidades, sugerindo:

- 1- considerar artes como grande área;
- 2- respeitar a identidade dos ramos tradicionais a níveis de áreas;
- 3- juntar cinema e vídeo;
- 4- eliminar ópera como área, englobando-a na área música - dando-lhe caráter interdisciplinar;
- 5- eliminar fundamentos e críticas das artes, elevando as sub-áreas com nomenclatura específica.

ex: Música -- musicologias:            histórica  
   etnomusicóloga  
   sistemática  
   aplicada

- 5- eliminar a educação artística como área e desdobrá-la em outras áreas.

### Debates - MR 3

Pede-se esclarecimento ao representante de Portugal sobre os níveis de habilitação para ingresso no curso de graduação em Musicologia. Brito esclarece que há 12 anos passados, a visão de Musicologia em Portugal era tradicionalista (e de formação germânica). A ramificação em sub-áreas deu-se mais tarde, mas há uma permanente dinâmica. Como consequência da falta de ensino de música na rede nacional de escolas (só aprende-se música em conservatórios); dos 30 candidatos anuais que se inscrevem, apenas metade logra seguir convenientemente o curso. Daí ser impossível pensar-se em Musicologia a nível de graduação. Existe mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia.

Dos profissionais de canto, surgiram sugestões de ser agregado o canto às práticas interpretativas e de outro lado, observou-se que as enciclopédias citadas anteriormente não incluem nomes de intérpretes.

Há concordância quanto ao fato de que o controle deva ser repudiado, mas é preciso estudar-se o que é que leva aos diferentes sistemas de controle; qual o objetivo dos sistemas de controle? Se é tema ligado à política e às relações de poder, se a discriminação é de ordem ideológica ou é por falta de conhecimento (no caso das enciclopédias anteriormente citadas). Vê-se que nas enciclopédias referidas, os autores incluídos nem sempre representam a ideologia brasileira.

Parece que o sistema de controle existe, independente de nós. Chega-se à constrangedora constatação de se ter de optar entre a marginalização e os sistemas de controle.

Assinalou-se a dificuldade de seleção de critérios; por exemplo: integrar ou não integrar música popular? Abordar o assunto numa perspectiva política, parece ser uma forma de lidar com o problema. Comenta-se a falta de bibliografia nos nossos idiomas (português/espanhol); dominam as obras em língua inglesa. Quanto à música popular, que não era incluída nas antigas enciclopédias, passou a frequentar as enciclopédias atualizadas, mas sob inspiração de ideologia antiga.

Propõe-se também substituir o item (CAPES/CNPq): 8.03.01.00.2 Fundamentos e Críticas das Artes em Filosofia das Artes.

#### OBSERVAÇÃO:

Considerando que nos sub-temas os grupos de debate são pequenos e limitados aos temas específicos, por razões de ordem prática, passo a mencionar os nomes dos debatedores em cada intervenção.

Esclareço também que a conferencista Salwa Castelo Branco, a pedido de Gerard Béhague coordenou a MR 4, mas não manteve a ordem proposta nas mesas anteriores, isto é: CN 5/MR 5/Debates, e sim procedeu a debates após sua conferência e após cada exposição. Também foi trocada a ordem dos expositores, que ficou

diferente do anunciado no programa inicial. Justifica-se pois a diferença formal na descrição do relatório ST 5 em relação aos ST 4 e ST 6.

## Segunda Etapa

### V Jornada Nacional de Etnomusicologia

**Relatório: Kilza Setti**

**TG - Problemas de Pesquisa em Etnomusicologia**

**ST 4 - Construção do objeto de pesquisa**

23 - 09 - 93 (manhã)

**CN 4 - Gerard Béhague - conferencista.**

**MR 4 - Expositores: Samuel Araújo, Elizabeth Lucas Ricardo Canzio, Carlos Galvão.**

Béhague assumiu a coordenação da mesa que contou apenas com a presença de Samuel Araújo e Carlos Galvão. Explica que os temas propostos nessa V Jornada foram retirados de conferências e expositores de encontros anteriores.

Béhague inicia sua conferência informando que nessa mesa os expositores trarão preferencialmente experiências pessoais como contribuição, e pergunta: o que se quer construir? Reconhece que a Etnomusicologia define-se através do objeto de pesquisa e que envolve taxionomia. Repassa os diversos rótulos utilizados: música primitiva, "world music", música folclórica, música tradicional (lembra que este último rótulo é pouco significativo, uma vez que a música escrita também passa pela tradição oral).

Assinala que embora a Musicologia aparentemente pareça consolidar-se, na verdade, vem simultaneamente se fragmentando.

Indaga sobre quais seriam as questões fundamentais que nos preocupam.

Constata que passamos grande parte do tempo buscando definições e que os musicólogos históricos reagem negativamente diante desta nossa busca, mas reconhece que mudanças de objetivos dentro de uma ciência são normais e benéficas assim como a metodologia desenvolvida com relação à taxionomia.

O objetivismo do pesquisador levou-o a um objetivismo participante. Nesse processo tornou-se necessário desenvolver uma certa auto-crítica.

Recomenda focar o objeto de pesquisa no próprio pesquisador e lembra que Merriam não priorizou esse aspecto deixando de lado o tratamento ao pesquisador e ao executante.

Cita K. Gourlay, que começa a preocupar-se em humanizar os objetivos e sugere que a formulação dos problemas de pesquisa devam obedecer a alguns critérios. Essa mudança de atitudes motivou o estudo de culturas musicais que não haviam sido aceitas para trabalhos anteriores como por exemplo: música européia e música popular.

Teóricos da Musicologia não podem mais deixar de considerar a Etnomusicologia por seus contextos absolutamente diferentes da cultura ocidental. Tem-se procurado romper as barreiras entre as duas sub-áreas.

Pergunta: que tipo de estudo deve-se proceder da música ocidental para considerá-la numa abordagem etnomusicológica? Examina as questões comuns às duas sub-áreas.

Proceder-se por exemplo, a análises que envolvam a música erudita dos séculos anteriores e suas relações com intérpretes e ouvintes.

Considerar, por exemplo: timbre, estilo de performance, diferenças entre várias performances; verificar, por exemplo, por que a música medieval era executada dentro de certos padrões que a caracterizavam; os vibratos de voz, etc.

Fala na multiplicidade de interesses da Etnomusicologia por diversas categorias e refere-se à abordagem culturalista que permite possam ser avaliadas outras categorias sobretudo da música popular (entre outros, lembra Hugo Zemp); enfim, enfatiza o papel da abordagem culturalista; cita os trabalhos de historiografia etnográfica - etnografia da realidade empírica - como os trabalhos sobre a recente música da África do Sul, enfim, uma busca de objetos que já não depende de arquivos, mas pode dar-se nos atuais grupos, independente das velhas taxionomias.

Sobre a construção do objeto, sugere que, uma vez decidido, devem ser consideradas ainda as circunstâncias que envolvem o pesquisador: afinidade, condições, o grupo social em que interage, etc.

Termina dizendo que essa seria a sua contribuição ao ST 5.

Expositores:

Samuel Araújo - Tentará abordar o tema considerando as múltiplas relações de poder; prefere evitar teorizações, mas sim relatar sua experiência de campo.

Preocupa-se com a crescente tendência dicotômica na produção atual da Etnomusicologia. A subordinação que aliena e a possível radicalização de núcleos periféricos e que procuram desenvolver sob o rótulo de "ciência", trabalhos feitos nesses centros. Fala na exploração dos mais pobres, e de sua subordinação aos mais ricos. Lembra o que diz a Angela Luehning sobre o sub-tema 5: "construção do objeto" que, passado um ano de sua formulação - tornou-se inadequado nesta V Jornada.

É impossível pensar-se num campo neutro, universal, com patamar comum de entendimento: a queda do socialismo real pode gerar certa incompreensão. Cita



Nettl ao relembrar o impacto da entrada no campo da Etnomusicologia, dos etnomusicólogos vindos de aldeias periféricas aos centros europeus.

Cita a experiência de um tribal (nos EUA) que pode captar com facilidade, ritmos intrincados e da conveniência de se utilizar alunos como esse para o aprendizado do grupo. Samuel questiona porém a formulação de Nettle, a qual propõe que cada área poderia apontar o pesquisador ideal, devido ao seu background cultural. Não concorda, pois receia que essa formulação contenha sinais preconceituosos (ex: negro=ritmo) apesar de conhecer-se a posição contrária à postura evolucionista que essa formulação pudesse revelar. Neste caso seria preciso verificar se tal procedimento que prioriza o estudo do ritmo estaria colaborando no aspecto científico da área, ou apenas reforçando idéias preconceituosas que ligam o negro ao ritmo.

Samuel passa a centrar sua exposição no relato de experiência pessoal. Lembra antes que nossa responsabilidade é maior que a dos colegas musicólogos e de outras áreas, já que procedemos a uma dialética com o meio e que somos legitimadores de sua própria subalternidade. Lembra também que é tarefa essencial entender a situação da Etnomusicologia através dos sucessivos encontros, publicações, teses, trabalhos com prazos determinados que podem gerar distorções consideráveis, podem reverter resultados. Fala no extermínio que ressurgiu como pseudo-salvação. Refere-se ao último número da "Ethnomusicology" que trata a questão do retorno ou não aos itens relacionados apenas à comunidade acadêmica.

Fala de sua pesquisa pessoal - na escola do Salgueiro - e de como vem trabalhando num outro sentido, isto é, na questão da memória do grupo. Poucos têm acesso aos registros da sua própria música, que fica à margem do circuito comercial.

No Salgueiro decidiu trabalhar com a "velha-guarda", cuidando de reproduzir antigas gravações, e criar o museu da memória da escola.

Relembra as chacinas no morro, que geraram animosidade, afastando-o dos trabalhos de recuperação da memória do grupo.

Dada à situação de carência e violência, tem sido difícil e inevitável a continuidade de seus trabalhos (lembro-me que apontei a mesma situação em 1991 e parece não termos encontrado solução).

Carlos Galvão

Relata que trouxe um texto, mas ao invés de lê-lo prefere mudar o estilo, apenas propor alguns itens e aguardar sugestões.

\* Relações de poder: dialética observador/observado.

\* Crise de memória coletiva. Choques ?

\* Relações de poder ritualizadas: quem fala?quem ouve?

- \* Construção: desconhecendo as questões referidas acaba atendendo apenas às expectativas acadêmicas.
- \* Métodos colonizatórios.
- \* A quem servimos ?
- \* Qual a etnografia do presente ?
- \* Modelo teórico deve levar em conta os aspectos estruturais cognitivos?

Aguarda o debate.

Debate:

Marcos Lacerda: assinala a abrangência da abordagem de Béhague e salienta a origem norte-americana dessa abordagem. Embora cite autores, o modo com que Béhague termina sua exposição o agrada porque a deixa em forma de experiência aberta. Marcos não aceita o que se chama de posturas normativas, tendo em vista as diferenças de campos de trabalho. Receia que se esteja dando caráter muito definitivo à pesquisa, e pergunta se o processo de avaliação não deveria ser permanente. Quanto ao aluno africano (de Nettl) acha que casos como esses não levam necessariamente a um fracionamento.

Quanto à idéia de retorno, não concorda, pelo aspecto paternalista que contém, pois acredita que num contexto mais politizado, provavelmente a pesquisa sempre trará retorno.

Carlos Galvão: quanto à divisão multi-étnica, acha que se situa mais no sentido etnocêntrico acadêmico (excluindo os preconceitos), mas a considera rica pois permite incluir observador/observado e envolve o investigado como investigador.

Angela: insiste na sua rejeição ao termo retorno. Para ela, pode ter sentido duplo: retorno de outros pesquisadores que voltam a republicar. As equipes mistas trabalham muito mais com participação da Sociologia.

Elizabeth Travassos: sugere uma reflexão sobre os pesquisadores do 3º mundo que trabalham em situações diferentes. Recomenda pensar a posição do pesquisador que é dominado e dominador; se não seria dela que teríamos de tirar uma posição. Pensa na virada do século passado (tem relido e reestudado os intelectuais dessa época que pensaram a nação), mas não sabe se houve ou há resposta para isso.

Quanto a retorno às comunidades pesquisadas, afirma que não são ouvidas suas gravações. Independentemente dos retornos mais imediatos, recomenda reavaliação do material de pesquisas anteriores que talvez possibilitem escritas menos limitadas.

Samuel concorda que é indispensável a re-leitura de intelectuais que

pensaram o Brasil no passado. Lembra Mário de Andrade, Darcy Ribeiro, Guerra Peixe que tentaram acompanhar a produção brasileira, ainda que essa produção tenha sido criticada do ponto de vista ideológico (como lembrara Travassos). Quanto à questão do retorno insiste em que está vivendo um impasse, pois se estamos produzindo para uma comunidade interna (acadêmica), também não estamos atingindo satisfatoriamente esse objetivo. Confessa que fez seu texto sob impacto emocional: sente a exclusão da comunidade pesquisada, de seus próprios problemas. Há grave omissão mesmo dos representantes do meio acadêmico.

Galvão indaga se não deveríamos pensar no processo de autofagia: ou seja, conquista progressiva do poder; pergunta também se há interesse da comunidade (pesquisada) que o pesquisador seja intermediador de conflitos ?

Manuel Veiga: evoca a importância de Mário de Andrade para a Etnomusicologia, e a seguir, Luiz Heitor. Reconhece que nossos encontros, no geral, estão afetando a todos. Há certo desconforto entre musicólogos e também compositores. Fala de sua experiência pessoal: até 1976 foi pianista, mas sua vida perdia o sentido e seu trabalho parecia vão. Essa transformação deu-se de 77 a 78 na UCLA onde foi importante o convívio com Nketia e outros musicólogos preocupados sobretudo com gente e menos com música. Considera nossa, a tarefa de transformação do pensamento de etnomusicólogos. Passa a seguir a algumas preocupações suas:

1- que se trabalhe muito para evitar fissuras. Que a Etnomusicologia não seja de um lado campo de musicólogos e de outro, de antropólogos. Propõe que a disciplina englobe tudo. Recomenda que se evitem cisões, compartimentalizações;

2- a questão da sobrevivência das Ciências Musicais; que se superem questões fundamentais como a metodologia; que não se volte a uma Etnomusicologia de gabinete; que sejam evitados métodos comparativos. Devemos caminhar pelo específico e não buscar a universalidade. Saber dosar êmico/ético. Quanto à ética concorda com a preocupação pelo retorno.

Martha: fala na prática de seleção de temas, que se faz em ambiente acadêmico desvinculada de uma sondagem sobre as preferências dos observados. Sobre o retorno, temos de buscar maneiras de obter esse diálogo, de respeitar a questão da ética.

Bêhague: lembra que talvez por ser latino-americano, sente-se mais à vontade para estudar seu país (dada a situação de sociedade tão estratificada).

Sandra Loureiro pergunta: como avaliar critérios de beleza, diante da diversidade de sistemas musicais: exemplo: música dos waiampi/música de massa? Essa pergunta desencadeará - mais adiante discussões englobando ética/estética.

Bêhague afirma que a música é o ponto mais marcante da identidade de um povo, mas essa identidade pode ser flutuante - basta lembrar a questão das

migrações. Não vê com problema a questão da ética.

Travassos: acha que a Etnomusicologia acabará provocando a questão ética/estética. Coloca em dúvida essas questões.

Marcos Lacerda: lembra a dificuldade de compreensão dos níveis de estética numa cultura estranha à do pesquisador, que nem sempre consegue criar instrumentos de avaliação.

Travassos: acrescenta nova preocupação: seria a apreciação estética um universal ?

Béhague sugere definir o que se entende por estética. Lembra o reaproveitamento "world music", e Samuel cita os exemplos de sambas ( que apresentou na ANPPOM) sobre os documentos de fonte e as versões comerciais que deles se fizeram e sugere pensar-se também nos tipos de avaliação do grupo pesquisado: os modelos de samba aclamados não conferem com os modelos eleitos pelo grupo pesquisado. Há critérios de estética que podem não ser exatamente do âmbito da estética mas talvez de caráter funcional.

Angela lembra se o problema da estética não estaria mais relacionado aos textos; se este não seria o elemento fundamental.

Béhague acha que no caso do samba acima referido, sim, mas em geral considera que é a música (som) que determina critérios de seleção.

Galvão fala em conflito inerente: a estética do grupo. e conflito aderente: o que o grupo pode conhecer e que se adere a uma estética inerente, que faz parte da dinâmica das relações de poder.

Marcos Lacerda lembra que somente após a ação de Nketia, passou-se a ouvir ou observar o grupo africano.

#### V Jornada Nacional de Etnomusicologia

**TG:** Problemas de Pesquisa em Etnomusicologia

**ST 5 - Investigação**

23-09-93 (tarde)

**CN 5 - Salwa El Shawan Castelo-Branco**

**MR 5 - Expositores:** Kilza Setti, Elizabeth Travassos, Vincent Dchoux, Angela Luehning

A conferencista Salwa El Shawan Castelo-Branco pensa ser mais útil uma informação geral sobre o que tem ocorrido no domínio da pesquisa em Etnomusicologia em Portugal, desde o final do século passado.

Antes refere-se à introdução da Etnomusicologia como disciplina a partir

dos anos 80. Menciona a retrospectiva que publicou no *Yearbook for traditional Music* (20)1988: 158 - 192. 'In Search of a Lost World': An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal.

Relata as primeiras pesquisas em Portugal; as recolhas limitavam-se a um corpus de canções, transcrições, etc. A música era tratada como fenômeno estético, alheio ao mundo. Os critérios subjacentes às recolhas eram: autenticidade, anonimato, revelando certo conservadorismo.

Entre os poucos que se dedicaram a um estudo mais aprofundado, cita Lopes-Graça que é figura importante e influenciou muitas gerações.

O termo "música popular" tem sido mais utilizado como genérico (rural e urbano) e específico (urbano com sentido político).

Constata a insipiência dos estudos musicológicos, se comparados aos estudos de linguística e outros. Cita A. Garret e seu trabalho, além de Neves e Mello e Cesar das Neves, cujas transcrições não revelam metodologia e são desacompanhados de comentários. Lembra também os trabalhos de Fernandes Tomás no início do século, Kurt Schindler (de difícil acesso até os anos 30) e o de Armando Leça para a Rádio Nacional nos anos 40. Examina o período de 20 a 75 em que poucas tentativas foram feitas para se avaliar o país como um todo, exceto os trabalhos de Leça, R. Gallop e Lopes-Graça. Houve também uma tendência a "salvar o mundo perdido" com trabalhos dos padres e militares (padre Fraga e José Dias nos Açores, por exemplo) e de Martins em Trás-os-Montes.

Lembrou os desbravadores de caminhos: Lopes Dias, Jorge Dias, Lopes-Graça, Vergílio Pereira e outros.

As pesquisas visavam sobretudo o mundo rural, com uma tendência de se buscar o arcaico em zonas menos desenvolvidas.

Menciona de passagem os trabalhos de Artur Santos (nos Açores) e de Michel Giacometti em Portugal Continental.

Apesar da expressiva contribuição desses pesquisadores, era necessária uma instituição que sistematizasse a pesquisa.

A tendência que dominou os trabalhos de recolha da Universidade Livre de Lisboa não foi só a de evitar zonas de turismo ou privilegiar zonas arcaicas mas de considerar mudanças, migrações, o impacto de Portugal sobre as colônias, as políticas culturais e música tradicional em nosso século.

Termina propondo que se façam projetos conjuntos: Portugal/Brasil.

Debates:

Martha pergunta se em Portugal vêm necessidade de integrar os repertórios; se há identidade musical nacional.

Salwa acha que principalmente pela documentação existente, há essa consciência. Menciona os 2.000 “ranchos folclóricos” existentes, mas acha que a consciência dá-se mais a nível local.

Kilza nota que a tendência a se organizar os ranchos folclóricos tem ultimamente atingido também o Alentejo. Há vinte anos, quando lá trabalhou, era uma das únicas regiões em que não floresciam esses ranchos, já então numerosos como no Minho, Beiras, Algarve e outras regiões.

Pergunta a Salwa se o projeto desenvolvido pela Universidade Nova de Lisboa não teria sido inspirado nos projetos deslanchados por Michel Giacometti logo após a Revolução dos Cravos em 1974, em que esse etnólogo mobilizou a juventude universitária em trabalhos de recuperação da música tradicional portuguesa. Lembra também a música-senha da revolução: “Grândola, Vila Morena” que ficou como símbolo do repertório e das reivindicações dos trabalhadores do campo alentejano.

Salwa concorda.

Travassos reconhece a mesma visão romântica no Brasil, em que autoridades civis, eclesiásticas aderem aos trabalhos de recolha; vê uma situação de analogia de Portugal com o Brasil.

José Maria vai mais longe ao indagar se é possível, no contexto de música tradicional, falar-se no seu uso pela esquerda/direita.

Exposições:

Angela Luehning.

Evoca a busca de uma Etnomusicologia brasileira. Não concorda com Nettl sobre as transformações na Etnomusicologia em categorias separadas; considera isso uma piada.

Sugere pesquisas que trabalhem com música em vias de desaparecimento; fala nos grupos ameaçados; sugere que Antropologia e Etnomusicologia não se distanciem. Nas pesquisas de música urbana sugere que se enfatize a multiplicidade de repertórios.

Fala nos blocos negros da Bahia (tratados em 91 por Fred Dantas), nos trios elétricos, micaretas e do espaço grande que as rádios AM/FM dedicam aos blocos afro desde 87. Lembra a música das minorias, música sertaneja, etc. Cita as barganhas políticas feitas com grupos afro e sobre pesquisa participante menciona Carlos Rodrigues Brandão e Marta Davis.

Marcos: pergunta qual a diferença entre Etnomusicologia brasileira e Etnomusicologia no Brasil. Angela relaciona a primeira, não com a mera transferência de conceitos de fora, mas com criação de nossos conceitos e métodos próprios.

Béhague não concorda: acha que podem ser aplicados conceitos do exterior no Brasil.

Exposição:  
Kilza Setti

A exposição foi lida, mas dela se poderá resumir alguns itens principais. Como “etnomusicólogo rebelde” o tom usado nesta exposição foi também o de um relato de experiências pessoais, e retirados alguns pontos para discussão, de suas comunicações anteriores para os quais não encontrou ainda resposta, e os quais têm correspondência com a bibliografia contemporânea (Florian Messner, Herndon, Schumacher e outros).

A questão da ética e do retorno continuam a preocupar.

Refere-se também ao que caracteriza como “chamamentos de urgência ao pesquisador”, que o levam a questões extra-musicais pulverizando a atenção em múltiplas direções e acarretando uma prática interdisciplinar muitas vezes divorciada de problemas musicológicos (pelo menos de curto alcance). Cita sua experiência pessoal associada a trabalhos, nem sempre de musicologia, com as comunidades caiçaras e indígenas com as quais trabalha e que a transfere para áreas de ciências ambientais, a envolvimento com problemas de edificação de habitações (o caso dos Mbyá), a orientação com comunidades litorâneas nos casos de revitalizações, ou questões ligadas à liderança etc, solicitada pelas prefeituras municipais das áreas de trabalho.

Aponta a dificuldade em sintonizar interesses: pesquisador/pesquisado. Refere-se aos conceitos aclamados há décadas : *êmico/ético, insiders/outsideers* - e que hoje estão passando por revisão crítica severa (Messner, Herndon).

Quanto à escolha e montagem do projeto de pesquisa receia um comprometimento com a subjetividade e lembra, cf. Messner que podemos cair no “mito da objetividade científica”.

Sobre as dificuldades em se caracterizar repertórios, lembra a questão das migrações, sobretudo na região sudeste do país (principalmente Rio e S. Paulo), onde, em certos casos, não se pode falar em mudanças de repertórios, mas em desaparecimento e substituição dos mesmos. Ainda que se utilize os métodos da Etnomusicologia urbana, esses casos devem merecer estudos especiais.

Quanto à questão das fontes lembra que construímos nossos “modelos observados” e os “modelos nativos”, que resultam da interpretação dos informantes, e constata a dificuldade de se chegar ao que Geertz chama de “discurso social bruto”.

Propõe algumas opções para usos e funções das transcrições musicais e

indaga qual a finalidade das nossas análises da documentação.

Sugere a elaboração de fichas para recolha, que a longo prazo pudessem se transformar em futuros modelos, normas, eles mesmos - embrião de posteriores análises.

Rejeita críticas desacompanhadas de propostas ou projetos. Evoca a I Jornada quando o grupo contava apenas com quatro ou cinco etnomusicólogos, e lembra a preocupação de Manuel Veiga quanto à Etnomusicologia no Brasil. Finalizando, alerta, como fez há dois anos passados, para o trabalho rápido, eficiente e rendoso da mídia eletrônica junto às comunidades tribais e tradicionais.

Exposição:

Elizabeth Travassos

Inicialmente concorda com o aspecto empírico e com a pesquisa de música urbana: por outro lado, não crê na extinção das chamadas músicas folclóricas.

Relata a seguir as estratégias aplicadas na sua própria pesquisa, baseadas em sua formação antropológica e sua trajetória na pesquisa folclórica. Dedicou-se ao estudo da cantoria (tema dileto dos folcloristas) que trata dos trovadores e menestrelis do Nordeste. Menciona a existência de alentados trabalhos anteriores nessa região. Assinala o trânsito entre tradição e mídia; refere-se à forma como estão organizados os cantadores em relação à mídia.

Recomenda a re-leitura dos folcloristas, dentre os quais é importante citar Câmara Cascudo (Vaqueiros e Cantadores). Informa que os cantadores são biógrafos, sistematizam dados, escrevem e se projetam também como autores. Cita o estudo que fez em 1987, em que o cantador (cantadores) assume também funções de empresário; organiza-se para gravação e divulgação de seu trabalho.

Quanto à terminologia relata que a expressão "toada" refere-se em geral à música (matéria sonora) excluindo o texto. Já quanto às escalas a pesquisadora encontra ainda dificuldades de análise e acha que não se avançou muito nesse aspecto, após Câmara Cascudo. Referindo-se à crítica que faz Cascudo a um comentário em que Mário de Andrade fala em monotonia na cantoria, relaciona essa discussão ao que foi referido antes, ou seja, à questão da etnoestética.

Sugere que deva haver diálogos entre folcloristas, antropólogos e etnomusicólogos para um avanço científico nestas questões.

Debates: o tempo da MR 5 já quase esgotara-se.

Galvão - evoca novamente o problema do retorno e o vê como virtualmente perigoso.



Juan Pablo - insiste na necessidade de serem considerados vários terceiros mundos: África, Ásia, América e lembra que no Chile, a nova geração ouve rock e não a "nueva canción".

Fred Dantas - coloca-se como sujeito e objeto simultaneamente, já que participa dos chamados "blocos afro". Evoca esse tema que foi por ele tratado na exposição do I Simpósio em 91. Cita blocos que estão se auto-produzindo, e que, de outro lado, blocos como Araketo tendem a elitizar-se (transformou-se de 80 componentes para apenas 16) utilizando alta tecnologia e com grandes recursos financeiros.

### ST 6 - Representação

24-09-1993 (tarde)

### CN 6 - MR 6

Expositores: Victoria Eli, Marcos Branda Lacerda, Marta Carvalho, José Maria Neves.

Nesta sessão não houve conferência inicial e não esteve presente Victoria Eli.

Antes de iniciarem-se as exposições, Manuel Veiga comunicou a situação de insipiência da disciplina para que fosse criada a Sociedade Brasileira de Etnomusicologia: muitos professores e pesquisadores ausentes; o caso dos que não responderam aos convites, enfim a fragilidade da área para que possa pensar na criação da Sociedade.

Exposições.

Marcos Lacerda: manifesta-se inseguro no tratamento desse tema representação, que considera estar acima da ética, intencionalidade e estilo. Em sua exposição, tomou para estudo a música africana, de 1977 a 1985 e tenta abordar a questão de estilo.

Cita Hornbostel em seu trabalho de caráter especulativo, mas reconhece que ainda hoje, os problemas tratados por esse autor não foram resolvidos. As gravações não podem ser usadas como material para estudo, ou seja, não podem ser tomados aspectos da matéria sonora em si apenas: cantar, não pelo que cantam, mas pelo modo como cantam. Hornbostel utiliza essas idéias (pelo que/como) para assinalar a dificuldade de se captar a música africana.

Por outro lado salienta a importância incontestável de Hornbostel na institucionalização da Etnomusicologia, embora se tivesse mantido confinado no trabalho de gabinete, ao contrário de Bartok.

Critica algumas propostas teóricas de Hornbostel inspiradas na música

européia, sobretudo com relação a unidades métricas completas; não reconhece a vigência de impulso comum às partes; a forma responsorial; nas sessões de 12 colcheias parece inseguro com relação à distribuição das barras, cujas soluções Marcos considera levianas. Por exemplo: europeus colocam barra antes de uma frase, enfim, o teórico esbarra em dificuldades em relação a unidades métricas. Tais premissas são formuladas com comparações inadequadas entre música ocidental e música africana.

Menciona as posturas teóricas de Blacking, críticas, etc., e lembra que este leva em conta os opostos tensão/relaxamento. Blacking, de acordo com A. M. Jones considera que o estudo do movimento na dança poderia fornecer *insights* para o estudo da música.

Cita o trabalho de Kubik (com os standart patterns); cita em Jones, a atenção para com a coerência metodológica que fornece subsídios para estudos de música africana e também no sentido de seu estilo; fala no inquestionável acento verbal, que conforme Marcos, é questionável, no caso das línguas de tons onde prevalece certa independência métrica. Assinala os tambores com funções solistas e as combinações entre tambores. De acordo com Nketia e Kubik existe polirritmia dentro de unidades rítmicas comuns.

Refere-se também a Pantaleoni, que rejeita as premissas ocidentais e propõe representações através da tablatura. Menciona de passagem, Locke, e lembra que na questão da ética, Hornbostel e Blacking mantiveram-se distantes dos trabalhos de campo.

Debates:

Samuel indaga sobre a abordagem de Kauffman entre o audível e o não audível.

Marcos responde que não está bem lembrado: fala em Rose Brandel; seus estudos sobre hemiola e relação com a música árabe. Ela não conseguiu representar a referência da batida não audível. Nesse aspecto, foram feitas referências ao método de Simha Arom que é visto com reservas quanto ao aspecto da ética. Marcos esteve no campo (África) e afirma que os cultos são verdadeiras epopéias para o pesquisador; refere-se à dificuldade de se gravar nos cultos. Optou por trabalhar em estúdio com músicos que em geral não pertencem à comunidade religiosa.

Béahgue refere-se ao processo de documentação por filmagem utilizado há décadas por Kubik, que ainda parece ser o mais eficiente.

(A discussão levou-me a crer que ainda não está solucionado o problema de registro dentro do contexto ou de registro descontextualizado).

Antes da exposição de Martha Carvalho e José Maria Neves precisei retirar-me para alcançar o horário do aviso de volta a São Paulo.

Solicitei a Angela Luehning que terminasse este relatório, em suas duas exposições finais.

Vª Jornada de Etnomusicologia UFBA

GT 7 - 22-09-1993 (tarde)

Sistematização da pesquisa de campo, arquivos e museus etnomusicológicos.

Grupo de base: Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Gerard Béhague, Kilza Setti, Samuel Araujo, Marcos Branda Lacerda, Martha Carvalho, grupo de etnomusicólogos da Bahia.

Inicialmente Béhague coordenou o grupo, solicitando de cada um, informações sobre a situação dos arquivos no país e descartou a idéia de trabalhar com o item: museus etnomusicológicos, considerando a situação de insipiência da própria disciplina entre nós e sugerindo que se aguarde uma consolidação da área. Tentou-se a seguir, um diagnóstico da situação dos arquivos.

Kilza Setti propõe discutir-se sobre a conveniência ou não de centralizar acervos ou setorizá-los por regiões. Expõe sua experiência pessoal quando, em 1985, ao dar curso de pós-graduação na FFLCH/USP, verificou no Departamento de Antropologia a inexistência de documentação. Informa que, mesmo nesse departamento, os registros musicais obtidos em viagens de pesquisas consistem de arquivos particulares dos professores pesquisadores, que podem circular informalmente no espaço acadêmico, mas desprovidos de suportes, classificação, etc. Nessa ocasião Kilza montou projeto de arquivo sonoro sobretudo para a área de música indígena, e que interessou apenas à chefia da Biblioteca, mas não encontrou respaldo na chefia do Departamento (supõe-se provavelmente que um arquivo sonoro deva estar vinculado preferencialmente aos departamentos de música). Nesse projeto, Kilza propõe que mesmo entre antropólogos não músicos, sejam utilizados modelos de fichas que elaborou, na tentativa de recolhas com certa orientação normativa e que pudessem, eventualmente, vir a ser utilizadas por etnomusicólogos. Para a montagem desse projeto, ainda em 1985, procedeu a um levantamento nos possíveis arquivos de música oral ou mesmo de gravações comerciais e verificou a ausência de acervos organizados sobretudo na área de música indígena. Relata algumas situações: ECA/USP - nenhum documento; Museu Paulista - poucos documentos não classificados; Centro Cultural S. Paulo - apenas o arquivo da Missão das Pesquisas Folclóricas (Mário de Andrade) da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e Memorial da América Latina - apenas gravações comerciais. O "Museu de Artes e Técnicas Populares Rossini Tavares de Lima"

possui arquivo sonoro de música tradicional mas não aberto à consulta. Referiu-se também à Pesquisa do Litoral Norte de S. Paulo CDFB/MEC, da qual participou em 1959/1960 e cuja documentação encontra-se no Rio de Janeiro no INF/IBAC, classificado e acessível à consulta. Lembrou também que os departamentos de lingüística (UNICAMP/ UNESP/ USP/ PUC/ UFGoiânia e outras) podem ser virtuais núcleos de consulta, provavelmente com metodologia mais desenvolvida. No mais, os registros estão retidos em arquivos particulares. Considerou também os acervos do Centro de Trabalho Indigenista (SP), Comissão Pró-índio (SP), Núcleo de Cultura Indígena da UNI- União Nacional Indigenista, e CEDI-Centro Ecumênico de Documentação e Informação - S. Paulo e Rio de Janeiro, porém dedicados a problemas de terra e outros conflitos. Informa que a partir de 1991 foi organizado um laboratório de imagem e som no Departamento de Antropologia da USP (conforme havia proposto em 1985) e comprometeu-se a aliar a situação desses arquivos ainda neste ano.

Samuel informa sobre os arquivos do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música do Rio de Janeiro cuja estrutura inicial foi elaborada por Luis Heitor com a colaboração de Alan Lomax, em 1943. Este centro foi mantido nos anos seguintes por Henriqueta R. Fernandes Braga, Dulce Lamas, Rosa Maria Zamith e o próprio Samuel Araújo. O material é produto de pesquisas de quatro fases: Ceará/ Minas/ Rio Grande do Sul e Goiás. Há 300 discos de acetato, coleção de discos de MPB publicados de 1937 a 1943. Este centro é acoplado ao curso de Folclore da UFRJ. Conforme Samuel, o exame desse material permite uma reavaliação dos conceitos que envolvem a produção musical folclórica.

Béhague pergunta se a consulta a este arquivo é fácil ou será problemático como o do acervo da Discoteca Municipal de S. Paulo (posteriormente, já em S. Paulo, Kilza pôde verificar o motivo da dificuldade a que se referiu Béhague: isto foi justificado pelo musicólogo Álvaro Carlini, encarregado da reclassificação e edição de parte do material gravado na Missão de Pesquisas Folclóricas em 1937/ 1938. Explica que havia vários lotes de discos sendo que havia vários lotes de discos sendo que a primeira série foi reprocessada por Oneyda Alvarenga e existem outras diferentes séries: série FC - folclore cópia; série FM - folclore musical- com 115 discos; série folclore, que foram danificados pela umidade. Nas sucessivas mudanças de acervo da Discoteca até o Centro Cultural S. Paulo, houve mistura na classificação das séries, o que dificultava as consultas. Já foi iniciada nova classificação, transcrição, edição do material e publicação recente do livro "Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão 1938"-CCSP,1993- homenagem ao centenário de Mário de Andrade).

Angela informa que não há em Salvador nenhum tipo de acervo semelhante ao da Discoteca Oneyda Alvarenga, exceto o do Instituto de Letras e o da Fundação

Pierre Verger. Lembra ainda os acervos do exterior que abrigam coleções mais completas da nossa música como as de Kubik em Viena e outras. Lembra também o "Núcleo Sertão" em Salvador.

Um aluno de mestrado da UFBA informa que na Paraíba há núcleo de pesquisas populares, com arquivo, mas sem classificação.

Angela insiste em que a Alemanha recuperou gravações feitas no Brasil.

Maria Elizabeth Lucas informa que no último encontro ICTM de Berlin obteve informações de outros projetos de recuperação da nossa música (Taulipang, Aruaque): gravações de Koch-Grünberg e outros.

Carlos Galvão coloca à disposição suas cópias do acervo de Grünberg, que reproduziu em Berlin.

Martha Carvalho informa que em Minas há iniciativas caseiras de arquivos abertos a consultas. Bêhague lembra a situação privilegiada dos arquivos de Indiana, mas reconhece que nos EUA a situação não é muito diferente da nossa.

Salwa constata o mesmo problema em Portugal e informa que após a morte de Michel Giacometti, seus arquivos (Arquivos Sonoros Portugueses) foram adquiridos pelo governo e já não estão como antes, abertos à consulta.

Também o arquivo de Armando Leça não pode ser consultado e o de Artur Santos não está devidamente catalogado. Considera que a idéia de centralização, apesar dos inconvenientes, ainda parece ser a mais adequada. Lembra também a necessidade de se considerarem as gravações comerciais. Propõe listagem (a que me referi no projeto de 85), através de formulários; aconselha também proposta de se trocar informações por cópias gravadas e acha útil envolver também pesquisadores não vinculados a instituições.

Martha sugere setorizar a informação por regiões. Marialva, do mestrado da UFBA, informa que no interior da Bahia (Mairi) existe iniciativa particular de arquivo e procedimentos para seu uso.

Conclui-se que a deficiente situação dos arquivos está semelhante em vários países.

Ficou acertado que se proceda a um levantamento por regiões. Discutiram-se alguns critérios de base para elaboração de formulários:

1- Identificação do material: formato, **conteúdo mais** genérico, número, documentação, acesso (público ou não), fichário, data de coleta, etc.

2- Descrição do material - que se proceda à sua descrição através de formulários.

Após o intervalo, o grupo dispersou-se e foi impossível reuni-lo novamente, tendo a discussão sido completamente esvaziada.

Na manhã do dia 24-09-1993, o grupo voltou a reunir-se com participação de representantes de outras áreas para estudar a viabilidade de criação da Sociedade de Etnomusicologia, antigo projeto de Manuel Veiga desde 1989. Após algumas reflexões, sugestões, ficou decidido que deveria ser criada uma comissão de estudos para possibilitar a fundação da Sociedade num próximo encontro da ANPPOM.

Foram consideradas algumas tarefas iniciais a serem seguidas:

1-tradução de textos básicos de Etnomusicologia que possam servir aos cursos de mestrado já existentes na área, em forma de Antologia de Textos.

2-elaboração de uma bibliografia de base.

3-listagem de arquivos com respectivos formulários.

Salwa Castelo-Branco ofereceu-se para auxiliar nas traduções e talvez conseguir subsídios.

Selecionaram-se alguns temas mais urgentes a serem trabalhados: análise, teoria, figuras-chave, etnografia.

Recomendou-se o exame do modelo dos estatutos da ABEM e a adequação desse na elaboração de modelo conveniente à nossa sociedade.

Após a MR 6, do dia 24-09-1993, houve nova reunião para estudo de possível fundação da Sociedade Brasileira de Etnomusicologia. Nesta reunião não pude estar presente por ter retornado a S. Paulo. Dados sobre o encontro devem estar relatados por Martha Carvalho ou Angela Luehning.

