

Paulo Costa Lima

|| **Invencão**
& **Memória** ||

Navegação de palavras
em crônicas e ensaios sobre
música & adjacências

Salvador, 2005

Paulo Costa Lima

**Invencão
& Memória**
Navegação de palavras
em crônicas e ensaios sobre
música & adjacências

Salvador, 2005

Universidade Federal da Bahia

Reitor

Naomar Monteiro de Almeida Filho

Vice-Reitor

Francisco Mesquita

Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Carmen Fontes Teixeira

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Fernando da Rocha Peres

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Sérgio Coelho Borges Farias

Suplentes

Bouzid Izerrougene

Cleise Furtado Mendes

José Fernandes Silva Andrade

Nancy Elizabeth Odonne

Olival Freire Júnior

Sílvia Lúcia Ferreira

Editoração e Capa

Rose Vermelho

Editoração dos Exemplos Musicais

Ângelo Castro

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

L732 Lima, Paulo Costa.

Invenção & memória : navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências / Paulo Costa Lima. - Salvador : EDUFBA, 2005.

312 p.

ISBN 85-232-0376-1

Algumas letras do título foram representadas por símbolos musicais.

1. Música - Composição. 2. Música - Teoria. 3. Música - Crônicas. 4. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música - História. 5. Música popular - Brasil. 6. Música folclórica - Brasil. 7. Música - Psicanálise. I. Título.

CDU – 780.92

CDD – 780

Para minha

Gáida

Este volume reúne textos de natureza diversa — uma espécie de memória do desafio-trajetória de pensar em música e adjacências. Dele fazem parte artigos publicados em periódicos especializados, textos apresentados como palestras e conferências, e algumas crônicas escritas para jornal. O espírito mais sincero é o de uma conversa com o leitor/ouvinte, construído como parceiro de diálogo e dúvidas. Longe do cultivo de coesão e unidade — até mesmo no que se refere à praxe bibliográfica, que é flexibilizada em alguns momentos —, o volume pretende subsistir como uma espécie de painel de iniciativas composicionais discursivas, apresentando incursões diversas sobre temas prediletos de reflexão e de pesquisa.



1. mas ninguém calou	7
2. música no colo	7
3. sou teu filho bahial	11
4. invenção e memória: celebração da diversidade	18
5. pensando a música, depois que esta silencia	37
6. universidade e nação	45
7. o futuro da música	49
8. quadrilha	52
9. tropicália, bananas ao vento?	54
10. o que é mesmo cultura brasileira?	64
11. violar a viola	67
12. ai, minha mãe!	67
13. xiriri	79
14. arte, cultura, brasil	81
15. el'ahab	85
16. música e psicanálise: uma possível interface	87
17. viva felippe: um solilóquio concertante	109
18. legitimidade em el al'hab	119
19. o campo da análise musical	121
20. bach	151
21. pesquisa em educação musical: a natureza da problematização	153

22. cultura e pertencimento	166
23. o carnaval em el al'hab	168
24. música e subjetividade: bach – fuga em dó menor	170
25. isto e aquilo	176
26. poéticas de salvador: música e Identidade cultural	178
27. sem dogmas, para onde vai a liberdade?	192
28. composição e Identidade cultural na bahia	195
29. apesar de você: a música e a ditadura	213
30. composição na bahia: ernst widmer e as estratégias octatônicas .	216
31. mão e contra-mão	245
32. análise, legitimidade e interpretação	247
33. garçom!	249
34. uma patativa	252
35. qual é de mesmo?	254
36. diálogos musicais: invenção de sons, palavras, teorias e práticas	256
37. música oh música, a que te destinas?	275
38. akis-um: anton walter smetak	277
39. a música é uma escola: 50 anos de música na ufba	280
40. carta a um futuro cronista	290
41. baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade	292
Referências Bibliográficas	304



Quando um músico escreve sobre música, sua consciência tende à intranquilidade. Ele sabe, internamente, em alguma camada cognitiva, que o objeto de referência é tão mais sublime, misterioso e pulsional... Agora mesmo, ouvindo o primeiro movimento do quarteto de cordas de Schumann op. 41, que balança como uma espécie de maré fluvial sonora, tenho plena consciência de que o resto é garatuja, de Shakespeare a Joyce, ou então, dito de outra forma, o resto, quando presta alguma coisa, é porque tem um jeito e um trejeito de música, uma aspiração à transcendência da palavra, à flutuação do sentido. Assim, loucamente, autisticamente, funciona essa camada da cabeça do músico, e o fato de pegar da pena representa para ele uma espécie de traição. Sobre o que não se pode falar, é preciso calar, dizia o músico Wittgenstein no final de seu Tratado Lógico-Filosófico.

Mas ninguém calou. Dois mil e quinhentos anos de música ocidental, e não sei mais quantos de China, Índia, civilizações alternativas (que horror de preconceito), todo mundo quer falar sobre música, principalmente os envolvidos, o que mostra que essa sensação de traição à música além de incômoda é gostosa o suficiente para exigir mais e mais palavras sobre música. Talvez, pontua o psicanalista músico, falar sobre música represente uma libertação desse amor

perigoso, dessa maré fluvial que levou o próprio compositor (Schumann) à loucura; a boa música romântica tem esse convite para o desespero embutido e encasquetado nela; por que? A música de transe, também, embora de forma bem diferente. A música religiosa permite o acesso ao sublime. O órgão de Bach envolve o ouvinte naquela voluta barroca e quando ele percebe já está além das nuvens. Algo parecido acontece com a música de Bob Marley (ele próprio foi para as nuvens). As nuances que ele usa em *This Is Love*, são extremamente cativantes. É preciso cuidado com a música, já dizia Platão, ela contém algo que ameaça a sociedade e os bons costumes.

Vamos explicar a música, dizem contritadamente os teóricos da música. Ou seja, vamos explicar o que ninguém conseguiu, o inexplicável tem explicação, e eu a encontrei (já é um tipo de loucura, não é mesmo?). Rameau constrói um sistema para as harmonias no século XVIII, Riemann e Fétis revisam o sistema e cada um o entende de uma forma diferente no XIX. Schenker, no XX, quer outra coisa completamente diferente, quer explicar a longa duração na música, uma nota ou acorde fica soando na mente do ouvinte (olha a sandice voltando) mesmo quando já deixou de soar. Os etnomusicólogos demonstram que existem maneiras autóctones (Rafael Menezes e os kamaluré) de teorizar a música, não é loucura apenas, a loucura ocidental que produz desodorantes e acaba com a camada de ozônio.

Tudo isso pesa (ou devia pesar) na consciência do músico que escreve sobre música. Vãs palavras, insossas, e condenadas à razão discursiva, que, apesar de tudo, insistem em serem ditas. Talvez a única defesa do músico seja inventar um mundo à prova de música, um mundo esterilizado musicalmente, onde tudo seja apenas texto, sem som e sem ouvido. Aí sim, será possível encontrar a tranquilidade para falar sobre música.



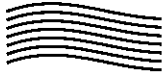
Gostaria de escrever sobre colos de prima-donas. Isso mesmo, um traço quase que unívoco nas cantoras solistas que as leva a aparecer em público, geralmente à frente de orquestras e corais com amplos e fartos decotes, através dos quais ombros e carnes adquirem função de espetacularidade, quase tão cantantes quanto suas proprietárias. A cena é composta por elementos distintos: um vestido de gala, geralmente longo e de tom escuro e sóbrio, sobre o qual emerge a nudez e a brancura européias (ou talvez orientadas), tudo isso progredindo para a configuração complexa do rosto e da voz. É como se o contraste entre a carne e o tecido, expusessem e dramatizassem a própria situação da voz que se desnuda em música e se esconde imaterial e efêmera, mero resíduo de um corpo que vibra. Por que em teatro a nudez se firmou como recurso expressivo quase rotineiro e em música a idéia de uma cantora nua é aparentemente bizarra e improdutiva?

Vejam que o colo das cantantes é assunto complexo, apontando para as vicissitudes do espetáculo música, para as texturas que garantem ao concerto uma complexidade maior que a gravação, por mais tecnológica que esta seja. Talvez o colo das cantantes seja um ícone da música erudita, no meio de tantos outros emblemas — o pódio, a batuta, a notação, o gesto, para citar apenas alguns — a exigir o retorno

de um Barthes e de sua análise das mitologias. As idéias de virtuosismo e de intensidade expressiva encontram um denominador comum nesta mulher que canta. Se três tenores fazem um espetáculo com peitos desnudos, o resultado é apenas ridículo. No entanto, se nossa prima-dona usa uma gola que lhe sobe até a goela, aí sim a coisa está errada, puritana demais, insossa, pouco expressiva. Deixem aquele pescoço livre para que possa vibrar... Por que?

É claro que neste detalhe do ritual erudito (o colo é erudito?) várias linhas se entrecruzam, da história da moda até o papel social desempenhado pelas mulheres no universo da música ao longo dos séculos. Por exemplo: por que as mulheres foram levadas a compor menos e cantar mais? Impossível avaliar com lisura a influência do colo sobre os processos composicionais e sobre a imaginação dos criadores.

Talvez a explicação seja psicanalítica e a expressividade da voz ecoe um apelo bem mais infantil de aconchego e de aninhamento. Entregar ouvidos e imaginação a essa mulher destemida que se expõe a reencarnar o mundo com sua voz... O colo da cantora traduziria sua essência, seu papel expressivo, sua missão impossível de ser o mundo por alguns momentos, vibrando com os instrumentos da orquestra e com as vozes do coro, liderando a todos e sacrificando-se perante todos. Talvez seja justamente essa idéia de "todos" que a voz mais ambicione representar, e que o colo amplifique através do olhar que recebe, através do que esconde e do que revela.



Sou teu filho Bahia,
e quando falo a ti, falas em mim.
Falado por ti, ouço-me,
em vozes múltiplas, polifônicas e polirrítmicas.
Sobretudo, polirrítmicas.

Subindo no ônibus misto do Pero Vaz,
na década de 60,
aprendi a ouvir e entender a multiplicidade como uma espécie de ética,
lá onde estava, e está, a desigualdade de destinos e oportunidades,
a desigualdade real, instalada, e a desigualdade potencial — das
intenções, planejamentos e currículos —,
estava também seu avesso, o discurso de consciência e de mãos
calejadas, um sorriso de Oxalá, presença e força moral de um outro...

Salbam, portanto, todos, ainda que disso duvidem, que a Bahia tematiza a
ética.

Não mais a ética da ordem simbólica européia, uma ética d'além-mar, ou
mesmo das matrizes africana e indígena, e sim a ética de um
deslocamento. Ética deslocada, trans-ética.

Nascida de uma ordem (ou desordem) social; absurdamente violenta.
Escrita por sobre tudo isso.

Foi por acaso outro o tema mais candente de Gregório de Mattos?
Certamente não foi degredado para Angola por versos tímblos (que nunca
inventou)

Nesse mundo é mais rico o que mais rapa
Quem mais limpo se faz tem mais carepa...

Ou ainda:

Quem dinheiro tiver pode ser papa

(Avaliem a coragem necessária para dizer isso na segunda metade do século XVII)

E criticando nossas elites:

Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro

O mesmo pode ser dito de Castro Alves:

A praça é do povo
como o céu é do condor

e de Jorge Amado:

...a revolução é uma pátria e uma família.
[referindo-se ao destino de Pedro Bala em Capitães de Areia]

É curioso, e pode causar estranhamento, que um dos lugares mais desiguais do mundo, um lugar onde a escravidão acabou apenas para iniciar outra história de opressão, que esse lugar seja também um lugar gerador de ética.

E isso só se justifica pela riqueza do encontro. A riqueza das presenças, das heranças. Quando Caymmi diz que "a Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem", está, certamente, fazendo referência a essa marca distintiva.

É nessas presenças que consigo ver, Bahia, uma ética que atua como substrato do encontro e da negociação entre culturas.

As nossas vivências culturais (produtos?) trazem essas marcas, são constituídos como objetos éticos e estéticos. E nós, sujeitos desses objetos, somos também por eles constituídos. Em vários lugares do Brasil dizem que nós balanamos não amanhecemos, estreamos. Essa brincadeira confirma esse estado de identificação profunda entre nós e nossos objetos culturais.

Somos muitos Caetanos, Gils, Seixas, Browns e Dorivals...

Pense no orgulho de ver como várias das expressões culturais dos que foram oprimidos conseguiram transcender violência e coerção, instituindo-se como sínteses simbólicas de nossas gentes. Como é que isso foi possível?

Se fricção houve entre o caldo verde e o acarajé, venceu o acarajé. Se o tiro-liro competiu com o Alujá de Xangô, venceu o alujá, a batucada, o samba, a bossa nova, o samba reggae... — e essa história pode ser multiplicada por mil, em cada recanto e em cada grotão. Mas, apesar disso, o tiro-liro-liro não foi escurraçado, transmutou-se.

Esse mecanismo pode muito bem ser entendido como uma espécie de resistência pacífica; Gandhi poderia ter se inspirado em nós — sendo o afoxé que traz o seu nome um sinal de que a homenagem não é casual ou aleatória...

Na teoria sociológica moderna — Tourraine (1997:65) —, encontramos uma tendência a abandonar a idéia do ego como referência de racionalidade; percebe-se que sua unidade não era senão a projeção sobre o indivíduo, da unidade e da autoridade do sistema social, do príncipe transformado em pai e internalizado em normas morais. No ambiente do ônibus misto de Pero Vaz, a idéia de um príncipe europeu projetado sobre os balanos é algo um tanto surreal. Ou essa projeção principesca finge anular as outras projeções que lá existem, oprimindo-as, ou estabelece um diálogo...

Na superfície, o teu tema Bahia, é a diversidade cultural; um olhar mais cauteloso mostra que o verdadeiro tema é esse processo ético/estético de encontro, de deslocamento, de ressignificações e de resistência...

Tudo isso vem marcar de forma especial o Imaginário balano e os processos de criação que aqui foram desenvolvidos.

O problema de uma subjetividade construída sobre matrizes distintas surge como uma questão contemporânea na Europa, mas na Bahia ela é bem antiga. Essa questão nos constitui como lugar simbólico, como gente. Nesse sentido, talvez sejamos pós-modernos, embora, deva se observar que houve igualdade de pesos e medidas; houve repressão, houve identifi

com a imagem do opressor, mas houve também estratégias de sobrevivência e de superação — temos os nossos heróis caboclos do 2 de Julho.

O que temos na Bahia não é, portanto, como na Europa, uma linha de tensão entre o horizonte da tradição e as marcas diferenciais do contemporâneo — perdoem a simplicidade dessa síntese. Aqui há várias linhas de tensão, várias tradições igualmente legítimas em potencial — umas mais legítimas, porque mais esquecidas —, e vários horizontes. As marcas diferenciais dos criadores refletem essa perversidade polimorfa, essa sexualidade (cultural) polimorfa.

Enquanto a ética germânica leva a formulações de um superego que diz pela boca de Nietzsche:

“Eu fiz isto — me diz a memória.

Não posso tê-lo feito, — sustenta o meu orgulho que é inexorável.

Finalmente a memória cede.”

A versão balana da história, ou pelo menos, a versão dessa Bahia de Salvador seria bem diferente: — *Fiz mesmo, e daí?, cede o orgulho*. Ou então, a memória simplesmente não diz nada, porque é melhor não lembrar, e nem tocar nesses assuntos...

Saímos da ética, passamos pela culturalidade polimorfa, e agora nos deparamos com a culpa e a memória. A culpa civilizatória existe na Bahia? Essa culpa germânica? A culpa que é teorizada em Mal-Estar na Civilização? Ou estamos perdoados de culpa antecipadamente? Não tendo uma referência simbólica unificada, como poderíamos ter participado do assassinato simbólico do Pai? Qual Pai?

Nada parece mais longe de nossa arte que a culpa e a melancolia, esse mal do século.

Há, todavia, no mito das águas de Oxalá (sincretizado com a lavagem do Bonfim), tal como relata Jullo Braga, uma expiação de uma culpa falsamente atribuída a Oxalá (teria roubado o cavalo de Xangô). Mas essa expiação é alegre e pouco culposa. Ela é revestida da euforia de ter finalmente tirado Oxalá da prisão, e da beleza de uma coesão comunitária que traz água limpa para lavar as feridas de Oxalá. Do outro lado, a culpa da crucificação. No Hino

do Senhor do Bonfim cantamos “Dai-nos a graça divina, da Justiça e da Concórdia”; estaria ecoando o tema do mito?

Ou então vejamos o clima criado por Ildásio Tavares na seguinte pérola:

Abrí as portas do mundo
E esbravejei: “Estou aqui!”
O mundo me olhou sorrindo
Me perguntou: “É daí?”
Vai se virando , meu filho,
Que voltas já dou sem fim
Girando em torno do sol
Girando em torno de mim

O “vá se virando meu filho” é uma marca bastante baiana dessa horizontalidade entre criadores e criaturas. Vá se virando... Ninguém tem culpa, deixamos a culpa para os outros. Mas deixamos também a memória para os outros. Como é difícil preservar a memória na Bahia! Vivemos uma sociedade sem culpa, e com pouca memória, e esse é um dos nossos grandes problemas, e ao mesmo tempo, uma de nossas qualidades.

Não ter memória é estar aberto a tudo...

Sempre fico pasmado com o interesse que a música da Índia desperta na Bahia. Ela atrai milhares e milhares de pessoas. Ou a música do Oriente Médio que o Mercado Cultural do ano passado trouxe com tanta repercussão. Ou a música dos Pigmeus. Ou o Jazz...

Para louvar a Bahia como ela merece, se faz necessário discutir seu futuro. Seu futuro cultural. Entender suas telas simbólicas é mais do que necessidade analítica. É necessidade de sobrevivência.

O que devemos fazer com o desafio dessa sociedade global, que apaga os limites de antes, e que bate à nossa porta, se já não entrou?

Redimidos das amarras conceituais que até bem pouco nos convenciam de que a via do desenvolvimento era pela estrutura econômica de base; livres, portanto, de todo esse vocabulário, agora pleiteamos uma discussão sobre como desenvolver o conceito de desenvolvimento (não mais aquele

desenvolvimento que destrói o meio ambiente e etc...). Aliás, é muito engraçada a idéia de que o desenvolvimento quer desenvolver tudo, mas esquece de desenvolver a si próprio...

Como cultivar a cultura nessa nova direção? Como colocar a cultura no centro? No centro de que? Ora, no centro de múltiplas sinapses e encruzilhadas.

Se a cultura puder canalizar essas vozes represadas pelo tempo, e puder deixar que aqueles que falam, ou que têm potencial para falar, se reconheçam como expressões legítimas...

E o nome disso é, ninguém duvide, distribuição de poder, distribuição de riqueza, ou, se quiserem, educação...

Se a cultura puder ser reconhecida como valor coletivo, então ela poderá ser potencializada em interações com o mundo, revertendo a nosso favor.

— Caso contrário, as interações com o mundo vão apenas enfatizar um modelo ultrapassado...

Estaremos além do modelo das raízes, do folclore, do clichê, do entretenimento, do turismo débil, em direção a uma concepção de identidade que se enriquece com o diálogo entre lugares e entre as temporalidades, identidade fluida, multiforme...

Estaremos além do modelo que concebe a cultura como extrato superior da vida em sociedade; além do modelo que fecha a cultura no mundo acadêmico; além do modelo populista —afinal, “o povo sabe o que quer, mas quer muito mais do que sabe”, diz e canta o nosso Ministro da Cultura.

Essas preocupações atingem todos os que atuam no campo da cultura, e todos os que vão percebendo a posição estratégica da cultura. A natureza polimorfa de nossos objetos culturais servindo de base para a construção de relações trans-regionais. A flexibilização da noção de que há centros e periferias estabelecidos e imutáveis. O trançado político de interagir através de Redes, de democratizar as informações, de projetar novos grupos e novos valores. A flexibilização do poder da indústria cultural estabelecida, levando-

a a visualizar novas possibilidades. O estilo de crescimento compartilhado entre vários parceiros. A defesa firme de uma ética do palco, da supremacia do discurso artístico. A criação de um 'entre-lugar' que produz e reverbera conhecimento, e que convida os lugares estabelecidos (a academia, a mídia, o mercado) para um saudável repensar. Em suma, a construção de um modelo de atuação cultural que vem apresentando um crescimento constante, e que vem consolidando relações internacionais, artísticas e institucionais de amplo espectro.

No centro de tudo, a questão educacional. É preciso formar as novas gerações para a cultura. É preciso sintonizá-las com a autenticidade do passado (conferida por algum presente), e com o desafio do futuro. Vemos intensa atividade através das organizações não governamentais. Precisamos ir adiante e envolver todos... Não que a cultura seja a pedra de salvação, e que possa resolver os problemas tão graves que a nossa sociedade enraizou em si— não devemos cultivar falsos ufanismos. Mas, sim, que ela pode e deve fazer parte do plano de construção do sentido de co-responsabilidade, na Bahia e no Brasil. Que ela pode ser cúmplice desse plano de mudança dos nossos destinos... da subversão dessa herança de desigualdade, produzindo riqueza; da apreciação legítima das diferenças; da invenção de novas identidades, e de novos mercados...

4



invenção e memória: celebração da diversidade¹ uma suíte em 7 movimentos

Homenagem ao Jorge de Lima que Ernst Widmer tanto admirou...

De que se trata...

Trata-se de um mergulho de pensamento na esfera da criação, reconhecendo Invenção e memória como processos estruturantes, e assumindo a acuidade tenebrosa de um poema de Jorge de Lima como guia, em busca de sínteses e de *insights* reveladores de identidades almejadas e/ou construídas, a partir do seguinte roteiro:

1. **Abstrato e Epígrafe** - a vastidão dos horizontes; guerra e paz entre essas duas senhoras — Invenção e memória.
2. **Prelúdio Desconcertante** – o problema em si; e fora de si (vanguarda e teleologia...)
3. **Allemande** – o coito (Im)possível entre europa e bahia...
4. **Corrente** – o que é o compor?
5. **Sarabanda** – as releituras no cenário balano
6. **Minueto** – o caso do organicismo germânico e africano
7. **Giga** – a vivência

(Soneto XXVII)

Há uns eclipses há: e há outros casos
De sementes de coisas serem outras
Rochedos esvoaçados por acasos e
Acasos serem tudo, coisas todas.

Lãs de faces, madeiras invisíveis
visão de coltos entre os impossíveis,
Folhas brotando de âmagos de bronze
demônios tristes, choro nas bifrontes.

Tudo é veleiro sobre as ondas íris
condores podem ser os baixos ramos
montes boiarem, aços se delirem.

Vemos ao longe sombras e são fâmulas
Lábios sedentos, lírios com ventosas
Ódios gerando flores amorosas

¹ O presente artigo foi concebido e apresentado como Conferência de Abertura dos Seminários Internacionais de Música da UFBA, em agosto de 2002, na Reitoria. As marcas de oralidade foram mantidas na presente versão, cujo formato desviante reflete essa *Idiossincrasia*.

Abstrato e Epígrafe

*Há uns eclipses há: e há outros casos
De sementes de coisas serem outras*

Acorrentadas uma à outra, invenção e memória acontecem e desacontecem na trajetória humana do universo, e quando não estão em amores, mal escondem o ódio que as constitui e limita.

*Rochedos esvoaçados por acasos e
Acasos serem tudo, coisas todas.*

Neste artigo, pretendo entreter os possíveis leitores com histórias desconexas, murmúrios e confabulações em torno de realidades composicionais— mais, ou menos delirantes —, imaginando o luzir de espadas da batalha entre essas duas senhoras.

Sonhando com a morte de todos os registros, de todas as convenções e de todos os estilos, a invenção se desespera, ao ver que cada um de seus feitos depende justamente de traços de memória que a criação volatiliza e transmuta — tal como em *rochedos esvoaçados*, uma construção poética cujo poder repousa sobre essa conjunção de duas memórias robustas, mesmo que aparentemente incompatíveis, a solidez da rocha e a volatilidade do vento; coube ao poeta inventar esses rochedos voadores e voláteis, inventar o estado de espírito onde essa entidade existe, um estado alterado de consciência, e como se não bastasse, ele barbariza toda a construção de sentido feita até aí completando o verso, *rochedos esvoaçados por acasos*, a firme conjunção entre rocha e vento evapora mais uma vez com essa relativização radical das causas, ou das anti-causas, uma vez que o acaso é de certa forma a negação da regra, da estabilidade do mundo previsível; para plorar as coisas a idéia de acaso vem no plural, são aleatoriedades e incertezas múltiplas. Tudo isso nos coloca no olho de furacão da criação poético-composicional, na casa da invenção, uma musa que parece tomar como inspiração, especialmente com Jorge de Lima, o desafio de tudo — estabilidade, natureza das coisas, realidade, Deus, a quem talvez desafie — mas que faz isso através da concretude das possibilidades de memória, celebrando dialeticamente tudo isso que desautoriza logo a seguir.

*Lãs de faces, madeiras invisíveis
visão de coitos entre os impossíveis,*

De outro ângulo, a memória fantasia com a possibilidade de estabelecer registros que não dependam de nenhuma marca diferencial, uma memória expurgada de qualquer traço característico, de qualquer gozo, de qualquer invenção — *acaso serem tudo, coisas todas*, responde.

Não pretendo recontar a história do mundo, ou da criação, mas reconheçam que hoje, alguma história precisa ser contada, senão como saberemos amanhã que foi hoje que nos encontramos? Mesmo que seja a história daqueles atores que permanecem uma eternidade esperando Godot — na verdade uma anti-história, construída com o objetivo sutil de desmascarar todas as outras, ou seja, desmascarar a vida, a própria capacidade de viver. A espera muda consegue esse efeito de paralisar invenção e memória — ou talvez justamente o contrário, tira-lhes os anteparos, os canais de circulação, expõe-nas cruas e nuas colocando-as em cheque, em evidência e em desespero. E Godot nunca chega. Alguém já fez isso em música de forma sublime: Charles Ives, em sua famosa peça sobre uma pergunta (musical e filosófica) não respondida ou não respondível, quando as cordas estabelecem um colchão de eternidade sobre o qual a pergunta feita pelo trompete derramará sangue e ansiedade dos que a ouvem e querem respostas. Se querem respostas, continuação, começo, meio e fim, não se queixem! A necessidade de contar histórias é mais velha que os humanos, está no material genético que herdamos de abelhas capazes de contar umas às outras onde está o melhor pólen, de tartarugas que retornam às suas praias de nascimento, vírus, mofos e bactérias. Ai daqueles que não sabem contar histórias. E eis que começo a contar a minha...

Prelúdio Desconcertante

No princípio era a vanguarda... No princípio, digo, em 1954, era a vanguarda, tomada aqui como índice de algo abrangente, uma cultura de prógonos (e de seus epígonos), uma época de ouro. Aqui estávamos, nós mesmos, representados pelos nossos ancestrais simbólicos e jurássicos, enquanto

Edgard Santos criava um Seminários Internacionais de Música, um SIM vibrante e sonoro para a instalação em nosso meio de todo o processo que deu no que deu, em nós, hoje — tal como em *sementes de coisas serem outras*, essa máxima, ou anti-máxima, que o poema celebra e que tanto se aplica ao organicismo musical em si, à microfísica da Invenção musical, ao corte e recorte de Idéias temáticas ou simplesmente teimosas, como ao organicismo das instituições, a macro-política de misérias e de delícias de sermos o que somos — em outras palavras, a *madeira invisível* de nossa memória existencial.

Ao que tudo indica, o absurdo lógico dessa construção — *há casos de sementes de coisas serem outras* —, comporta horizontes os mais vastos, entre textos e contextos múltiplos. Nada mais teleológico que uma semente, mas em *sementes de coisas serem outras* a teleologia se esvoaça que nem rochedo...

O que é semente de que? nesses tempos pós-modernos?

Prefiro voltar ao tempo do 'isso ou aquilo', antes da queda do muro, quando alguém disse com bastante humor: "as vítimas do capitalismo fazem objeção ao comunismo, simplesmente porque não podem comprá-lo" (Brün, 1986, p. 70). Se houvesse a possibilidade, os Estados Unidos certamente comprariam um pouco de comunismo. Stravinsky um pouco de Schönberg, São Paulo um pouco de Bahia. Paradoxos em movimento.

Há várias explicações plausíveis para o fato de que uma sociedade capitalista deseje comprar um pouco de comunismo. Talvez um dos grandes defeitos do capitalismo seja a incapacidade de abolir a culpa por gerar desigualdade e miséria intolerável logo ali. Não se trata de sucessão de economias, mas sucessão de estados éticos. O comunismo foi criado com ares de vanguarda e de invenção. Representava a ética em concretude, "um movimento de recriação internacional do homem, a fim de que ele pudesse explorar todas as suas potências e os meandros de sua racionalidade".

Não se podendo comprá-lo, resolveu-se matá-lo... com a ajuda inestimável dos protagonistas soviéticos, que tinham um modelo que explicava tudo, menos a própria sociedade onde, por acaso, nasceram, ou se esvoaçaram (Giannotti, 2001).

Talvez estejamos caminhando agora, na chamada pós-modernidade globalizada, para um capitalismo redimido de culpa, um capitalismo que não deseja comprar mais comunismo algum — nenhuma ética desejada — apenas obter um *upgrade*. Um capitalismo que já não convoca como alter-ego outro sistema ideológico, apenas o terror.

Que espécie de educação ou deseducação estaremos praticando daqui para a frente? Estamos preparados para aceitar o esquecimento do compromisso com relação à formação do espírito, uma expressão que, aliás, já soa convenientemente ultrapassada? Que espécie de comunidade musical estaremos plantando? Que espécie de ideal sonoro? Que espécie de espírito ou de *upgrade* nos convoca?

De qualquer sorte, essa não é exatamente a maneira de contar minha história. Foi apenas uma introdução excêntrica, um pré-lúdio, um caso exemplar de como duas mentalidades negociam coisas impossíveis entre si. Uma forma de sacudir a poeira de qualquer discurso anpônico² que por acaso estivesse entrincheirado nas expectativas de alguns de vocês. Aqui ou na China o nosso problema também é o desafio de compor um discurso. De quebrar a forma, sem perder a ternura. Afinal, somos uma sociedade de cientistas da arte e o gesto pasteurizado das comunicações de pesquisa: proficiente, objetivo e inútil como atitude composicional, não nos edificaria hoje.

Ao fim e ao cabo, traçaria, e traço, um paralelo com a Bahia dos anos cinqüenta, que almejou comprar um pouco de Europa para si. A Bahia de Edgard Santos, que fundou, aqui mesmo nessa Reitoria, uma escola-conservatório de índole claramente germânica.

O que significa, bahia, desejar comprar um pouco de europa para si?

² Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música: onde, durante um certo tempo, macaquear os encontros (e cacoetes) de uma ciência bastante tradicional foi considerado, por alguns, o grande salto de qualidade da pesquisa musical brasileira.

Allemande

Uma visão de coito entre os impossíveis...

Mas que poeta sujo e perverso! Que poeta indecente! Vem poetinha, vem...

Ou perversa é a natureza da própria invenção e a sina das memórias? Quem, por acaso, conseguiu esquecer das primeiras libidinagens? E qual o sonho maior? Não é por acaso um sonho de ser? Existiria invenção sem esse afã de tornar-se? Existiria invenção sem esse impossível coito entre o que somos e o que abertamente ou secretamente idealizamos?

Na verdade que coitos são esses que agora insisto em visualizar entre sabe-se lá que categorias conceituais; pois já não se trata de formiguinhas e elefantes, ou duos de tuba e flautim, associações torpes e vulgares; trata-se de coisas sérias e absurdas, quem sabe sublimes como a própria celebração impossível da invenção e da memória, quem sabe científicas como o ideal de entender o outro cultural, e muitas outras coisas mais concretas que deixo em aberto para a fértil imaginação dos que me ouvem...

E esse poeminha safado vai me conduzindo pela mão, cegueira com cegueira poética iluminando possíveis destinos. Uma coisa é certa: quem cria deseja; também quem inventa; e principalmente quem lembra. Sobre a causa do desejo, e das narrativas, *vemos sombras ao longe...*

Com relação ao tema central dessa fala, trata-se do coito entre a bahia e a europa — entre esta periferia e os centros do mundo — uma transação secular. Trata-se da relação entre esse desejo de comprar um pouco de europa para si, superando o atlântico — meandros da produção intelectual e composicional. O sentimento de ser zona de periferia das matrizes do mundo, e ainda assim, uma certa esperança de ser melhor, mais sensual, autêntica, abençoada por Deus e pela natureza...

Ou seja: a bahia como um espaço de tensão permanente entre tradição e inovação, metrópole e periferia, preconceito e iconoclastia, anarquia e apego às tradições, breguice e ufanismo onipotente... gerando um campo de forças, e em torno dele, atitudes básicas de criação que se distinguem e se misturam de forma contínua: rupturas, releituras e permanências.³

Trata-se também do diálogo impossível entre as matrizes culturais que aqui interagem. Longe da Idéia de uma celebração inocente de diversidades que por acaso se esvoaçaram por aqui, nós vemos é o paradoxo desses coitos seculares e impossíveis entre África, Europa e Índios. Por mais hábeis que sejam os de origem Ketu na conservação de suas tradições, o que tivemos foi uma violência cultural enorme. De uma cultura de elite para os submundos da Bahia, os morros, os lugares escondidos da polícia e do poder. Os Índios, cuja cultura ecológica precisou esperar que o Ocidente ameaçasse destruir o próprio planeta para ver seus valores entronizados, agora que quase foram completamente dizimados. E a tragédia do próprio Tirolírolo, que uma vez aqui, precisou se impor diante de tanta pujança alheia.

É possível constatar a existência, em vários estilos baianos — de Caymmi a Lindembergue Cardoso —, de um destinatário externo implícito, cosmopolita, não periférico — alguém que supostamente irá reconhecer o valor de nossos feitos;

Esse ouvido alheio e neutro que nos ouvirá um dia, e que já ouve de fato na concretude de cada obra, daria margens a uma verdadeira geografia da arte musical baiana; impõe ao protagonista da composição um lugar de fala; uma distância centro-periferia e os comentários dessa relação.⁴

Há também um outro destinatário — este, nativo — a quem se pede identificação com as coisas nossas, as ousadas e doçuras praticadas. Neste caso, a comunicação é daqui para aqui mesmo.

³ No ambiente pós-moderno, a diversidade multiplicada ameaça ridicularizar a velha questão centro-periferia, ou, pelo menos, a tradicional formatação da mesma.

⁴ A rigor, toda a tradição musical do Ocidente repousa sobre algum destinatário implícito que promoverá a síntese entre o que está sendo apresentado e tudo aquilo que se precisa ultrapassar para se estabelecer como diferença significativa. São os coitos da intertextualidade, recentemente acaentados com relação à literatura.

Há Inegavelmente uma fome de testemunhas abalizadas ou simplesmente solidárias; os musicólogos muitas vezes excitam essa expectativa. Ai caberiam vários estudos sobre a presença desses destinatários em obras de compositores balanos. São esperanças de pertencimento: à elite vanguardista da Europa, ao calor do populacho local, ao afago da mídia.

Daí para imaginar uma zona neutra não custa; ou seja, exemplos de feitos e fatores que ignoraram solenemente essa paçoca, que navegaram desdenhosamente com relação a esse mito de existência. Mas pode procurar com afinco que essa ignorância é ensaiada.

De forma mais específica, estamos tratando da reflexão sobre a incidência disso tudo em nossos destinos musicais, via seminários de música da ufba, onde absorvi, ao longo do tempo, a perspectiva dos compositores, e é assim que sou visto e entendido por aí a fora.⁵

Quando falo sobre os processos de criação — firmemente apoiados em invenção e memória — é com tais credenciais que me ouvem. Mas esse protagonista que aqui represento não está imune com relação ao coito impossível. Muito pelo contrário, é filho do dito cujo. Se a escola se pôs a formar compositores, o que é que isso significa de fato? A categoria compositor recebe algum efluxo, algum miasma, de categorias não ocidentais? Ou somos os filhos desterrados de Beethoven com Schönberg, os filhos desse arquétipo europeu cristalizado a partir da renascença, um criador individual que luta com moinhos de vento e de invento para erigir seu rochedo próprio, seu nome, sua bandeira, seu estilo...?

A relativização em tela é de natureza radical. Agir como o compositor do diploma, estar à altura das expectativas do sistema de valores celebrados

⁵ Já que estamos falando de coitos, faz-se necessário comentar a intensa miscigenação que por aqui ocorreu. Na segunda parte do século XIX, aportou no Brasil uma curiosa missão científica, liderada pelo naturalista francês Agassiz, recém acolhido em Harvard, e financiada por associações de fazendeiros americanos sulistas e endinheirados, cujo propósito político era demonstrar que a mistura de raças era um desastre genético. Participou da expedição o jovem William James, notável fundador da psicologia, que relatou em seu diário a estranha metodologia do Professor Agassiz que mesmo obcecado pela idéia de provar a degenerescência das raças pela mistura, em dois tempos estava fazendo prolongadas sessões de entrevista e fotografia com mamelucas sapecas do Pará.

pelos caminhos formais de reconhecimento do compositor, pode ser um empecilho estrutural para a imersão nos sistemas de valores das micro culturas locais. Que fazer?

Ou talvez sejamos uma raça de mini-heróis, que sobrevivem ao fardo dessas expectativas loucas, que depois de muito suor e algum desespero conseguem uma ressignificação desse impulso de nascimento, transformando-o em coisa fértil por aqui, que geralmente vai considerada um desvio, um bico, coisa menor de sobrevivência. [Todo esse raciocínio pode facilmente ser transposto para os casos do intérprete, do musicólogo e do educador].

Que faremos nós, centena e meia de compositores formados ao longo desses quarenta e tantos anos nessa respeitável mansão?

- a) cumpriremos nossos desígnios ideais e concretizaremos as profecias inerentes ao nosso grau (não é assim que se diz?). Fundaremos o sempre novo Grupo dos Compositores da Bahia.
- b) migraremos para a música popular (uma ficção que apenas existe) onde ficaremos ricos e famosos como Tomzé, que nem tão rico nem tão famoso assim é.
- c) dedicaremos nosso sangue e suor ao ensino das novas gerações: que farão o que mesmo?
- d) compraremos um sítio e plantaremos coisas naturais (já foi um ideal); regeremos corais em empresas conscientes de suas missões sociais; abriremos uma escola de música ou uma consultoria em informática; estudaremos etnomusicologia. ~
- e) Ou quem sabe: seremos fermento de um novo modelo... (mas qual? — eis a questão).

Aproveito o clima de perguntação para me perguntar que relação desenvolvi com o autor ou autores, se é que existem, dos ritmos afro-baianos? Sou parceiro daquele que imaginou o alujá de Xangô, mas que persona é essa sobre a qual não podemos projetar as expectativas de sempre? Os nossos sistemas do compor resistiriam à eliminação da autoria individual como premissa?

Como é que se concilia o que se vive no berço, o que se vive de coletivo nessa cidade, e os ideais composicionais aqui aportados desde sempre, especialmente a partir de 1954?

Como é que os ideais da vanguarda vão incidir sobre o território latino-americano? a) sobre as múltiplas fendas do tecido social frouxo e assimétrico que por aqui foi sendo tecido? b) sobre as potencialidades e delícias daqui?

Se por um lado estava no programa a desistência das formas sensoriais do passado, por outro, se acumulava a ânsia e a necessidade política de conceder atenção aos saberes e sociabilidades desenvolvidos em uma miríade de micro culturas locais, verdadeiras fábricas de interação e de negociação entre as matrizes formadoras de nossa civilização.

Forçado a imaginar linhas de desenvolvimento de uma poética musical baiana, espremi recentemente o cerebelo e cheguei a visualizar alguns veios temáticos:

a) uma ampla estrada dedicada à tendência anarquista e iconoclasta: de Gregório a Widmer; quem poderia prever um roqueiro que nem Raul Seixas? Por quais vias gregorianas Raul Seixas constrói o seu atribulado, cômico, mas absolutamente autêntico, *da-sein*?

b) uma crítica sempre ferrenha a sinais de intelectualismo artificial e capenga: aparentemente ser baiano é não se levar a sério ao ponto da siseudez, como se soubéssemos que a Corte fica longe.

c) um favorecimento do barroco, ou do barroquismo, como ideal estético, uma exaltação da mistura e do exagero e uma avidez por espetacularidade, enfatizando o domínio do rítmico e da sensualidade (o desengonçado na Bahia é anátema).

d) curiosamente, a tendência contrária: o cultivo do organicismo, da simplicidade econômica dos melos.

e) e ainda: o cultivo e celebração de tradições antigas e recentes.

Entre pedantes e populistas busca-se com afincos a construção de uma autenticidade distintiva...

Corrente

*Folhas brotando de âmagos de bronze
demônios tristes, choro nas bifrontes*

O que é compor? Que modelo cognitivo estaríamos dispostos a aceitar como representativo dessa atividade? Mas será que o cognitivo daria conta do compor?

“O músico elabora a canção tal como o oleiro manipula o barro”, disse Ornitoparchus, ainda no século XVI — Cf. Ferand (1949). Mas há uma respeitável tradição de pensamento que associa o compor à formulação de problemas — nem sempre de barro. Problemas. A delícia dos problemas. Bastante aceitável, desde que observemos que o problema composicional não precisa ser aquela entidade cartesiana que se infiltrou na pesquisa científica. Talvez até houvesse espaço para sugerir que a problematização em arte é a matriz de racionalidade de onde pôde nascer a ciência.

O problema composicional precisa existir no nível sensorial, no nível da vivência musical. É existência problematizada, ou simplesmente, existência. A bem da verdade, trata-se da construção de coerência e de lógica musicais — e dialeticamente, da construção de desordem e paradoxos. Quem quiser que se ponha a definir o que vem a ser lógica musical.

Mas fiquemos com o mínimo:

o conceito de problema — e de expectativa, expectativa de existência, expectativa de escapar da morte, expectativa de gozo... — conceito este que está na base da possibilidade de construir diversidade e significação — sem as quais não pode haver um antes e um depois —, e que se alimenta diretamente da invenção e da memória.

Se houve um selo materno, a memória sabe e quase que se molda a ele, só enxerga isso; desafia qualquer invenção...

Nesse sentido, a composição poderia ser entendida como uma arte de construção do outro. Cerebração da diversidade. Corporificação da diversidade. Esse outro que emerge da invenção pelo crivo da memória.

Esse outro da fantasia, que muitas vezes não é outro nem nada, apenas o retorno de si mesmo, pseudópodes, o seio da mamãe, mamado ou simplesmente alucinado como seio psíquico, ancestralidades recalçadas ou simplesmente esquecidas.

O compor sobrevive através da possibilidade de estranhamento, é sempre ético pela invenção e êmico pela memória.

Se uma construção composicional é forte o suficiente, ela representa uma ameaça. Ela ameaça a maneira como o ouvinte pensa, como ama, teme e em suma, como é (Roger Boole, apud Bloom, 1999, p. 15). Sendo assim, o contato com música forte só pode acontecer em condições de defesa mútua, porque somente a força é memorável. A capacidade de ferir está na base da longevidade da cicatrização. A liberdade de sentido é fruto de um combate, mesmo que poético (Bloom, 1999, p.5).

Ou seja, não existe composição sem desconstrução. E o objeto pode ser música ou o desafio de pensar instituições.

É através dessa corrente de unidades de significação e de diversificação que o tempo passa em música. No plano da economia de energia auditiva surge dessa forma a necessidade de uma unidade de significação (sintático-semântica).

O conceito de motivo é que representa claramente essa micro-física, sendo um derivado direto do problema composicional, uma inquietação, um conflito, como quer Schönberg, uma base para a criação de uma linha de coerências conectivas.

Quando o poeta diz *rochedos esvoaçados* está cravando uma marca que alinhará o discurso e as expectativas de criação. E quando tomo esse poema como guia devo produzir um discurso arrebatado, pronto para o esvoaçamento, como se tomasse essas páginas pela mão e as atirasse para cima para ver como aterrissam no carpete da reitoria.

Organicismos ou estruturalismos absolutos, não estarão preparados para transições radicais como essas entre folhas e bronze... [que análise motivica poderia dar conta do rebolado?]

Folhas de bronze e bronze vegetal: tais idéias traduziriam de forma poética os impasses e as possibilidades da criação musical neste interregno da bahia e do brasil; idéias que podem ser tomadas como alegoria da vivência de criação entre nós (ou, pelo menos, de marcas distintivas, veemências...).

O que poderia estar sendo dito? A obra aqui, mais que em outros lugares — se origina de um coito entre Impossíveis — nasce de um absurdo; quem está preparado para lidar com essa transição textural do bronze à lama? Que veios temáticos poderiam ser enfeixados por essa condição existencial?

Mas, vale a pena lembrar, que o problema da invenção e da memória não pode ser circunscrito, como quer a solução formalista, ao campo de criação — esse espaço mental 'auditivo' onde se visualizam objetos sonoros, fragmentos e materiais os mais diversos, em busca de concatenações e texturas. O campo de criação já comporta em si escolhas prévias, uma maneira de ver as coisas, de ser alguém, uma visada, um protagonista. O desafio de abordar de forma radical a questão da diversidade não é apenas o desafio de avaliar representações mentais, transborda para o nível das vivências, aproximando — mas ao mesmo tempo distinguindo de forma incisiva — níveis de ação e de existência:

- o fazer composicional e o fazer antropológico (via etnomusicologia),
- o ser da obra (fruição e interpretação) e o ser de sua invenção (poiesis).

No âmago: a questão da identidade e do pertencimento. A composição identitária, se assim quiserem.

Tal como numa corrente, podemos evocar momentos representativos de uma série de modos de ser-compor ao longo da história que nos constituíu como Escola:

1. A vanguarda na bahia a partir de 1954 (Yulo Brandão faz palestra sobre dodecafonismo); Koellreutter, o introdutor do dodecafonismo no Brasil leciona composição a poucos alunos; a vanguarda como oposição radical ao nacionalismo na esteira das polêmicas iniciadas nos anos 40; entronização do novo, pensado a partir da temporalidade européia, mas tratado como se fosse universal...

2. Widmer escreve o *Divertimento III-Coco*, primeira obra onde um diálogo consistente entre suas artimanhas composicionais elaboradas desde o início dos 50 e materiais locais, vai sendo construído. Seus alunos dedicam atenção considerável a arranjos-composições para o Madrigal. Exploram cores regionais. Em 1966 o GCB diz que está principalmente contra todo e qualquer princípio declarado. Essa anti-máxima produz oxigênio e marcas distintivas de baianidade. Há registros de que alabês do candomblé visitam os Seminários de Música; Olga de Alaketu dança na Reitoria; Milton Gomes homenageia Castro Alves e usa atabaques em sua obra *Navios Negreiros*; Há uma polêmica acirrada entre um membro do Júri da II Apresentação de Compositores da Bahia (Bruno Kiefer) e alunos de composição que dela participaram, sobre a vinculação com relação às raízes brasileiras e bananas. Fernando Cerqueira responde ao patrulhamento, indagando sobre o preconceito de se achar que vanguarda legítima não poderia ser produzida na América Latina (ou em outras periferias, acrescenta Maceda); Tomzé migra para a esfera popular e estoura com o tropicalismo. Lindembergue Cardoso constrói um tipo-identidade que reverbera com facilidade na mídia. Passam-se anos e anos e não existe nenhuma maneira de estudar de forma sistemática música popular ou música das culturas locais nos Seminários de Música, então Escola de Música e Artes Cênicas

3. Em 1976 produz-se um curioso documento: *Criação artística a partir de uma nova síntese dos valores culturais autóctones*. Assinado por Ernst Widmer como Vice-Diretor em exercício, provavelmente fruto de consultas a um grupo de docentes. Pretende ser um plano quadrienal de pesquisa. Almeja a "reformulação de uma atitude generalizada entre pesquisadores, artistas e educadores que buscam nas manifestações culturais regionais o 'aproveitamento' de elementos que, pela sua ocorrência ou evidência mais surpreendente, foram julgados 'característicos', acreditando-se erroneamente que tais elementos (exóticos?), retirados do seu contexto (sócio-estético-cultural), continuariam, graças a tais 'características', mantendo sua original e genuína significação". Alas..., surge uma teoria explícita sobre o tratamento da diversidade, via invenção e memória. Ao invés do culto do exótico pretende-se "um estudo profundo dos materiais, anterior a qualquer tentativa de retomá-los e utilizá-los criativamente". Trata-

se de uma redenção pela profundidade? O estudo profundo afasta o fantasma do folclorismo e da superficialidade retrógrada? Continua-se: “buscando-se com tal aprofundamento aquelas relações e aspectos mais íntimos dos elementos que, uma vez constatados e **vivenciados** [meu grifo], possam ser definidos como as mais autênticas possibilidades de uma retomada criativa dos objetos (materiais e estruturas) culturais regionais”

Interessa sobretudo no texto a legitimação da releitura como atitude composicional, denominada de ‘retomada criativa’, algo que dez anos antes talvez fosse sufocado pela pressão vanguardista, mesmo com o grito do é proibido proibir — Widmer não falou sobre nada disso em Roma, em 1972, onde deu prioridade aos “avanços” locais. Outra coisa, a vivência como critério de constatação da relevância da releitura. Que vivência é essa? O que está sendo preconizando, uma atitude de campo (duvido...) ou o fino trato de um garimpo esclarecido?

O horizonte de pesquisa das análises de obras de Widmer e de outros membros do GCB mostra que esse programa adquire concretude em obras do próprio Widmer, em obras de Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira. As minhas obras da última década também caminham nessa direção, a mais conhecida sendo o *Atotô do L’homme armé* op. 39.

4. A partir dos 90: a criação de uma área de concentração voltada para o estudo da música em cultura, através do Mestrado em Música (1990). Uma aproximação gradual, mas contínua, das temáticas relacionadas à chamada música popular. Uma zona de respiração da área de música em direção às temáticas que reverberam nas Ciências Humanas. O reencontro de discursos. A percepção das idiosincrasias da área de música, e por aí vai.

Houve impacto desses estudos sobre a produção composicional, sobre a formatação mental dos compositores e dos etnomusicólogos? Qual a natureza da ação etnomusicológica? (Uso esse termo esdrúxulo para evidenciar a dificuldade de nomear esse leque de fazeres e de posturas que não é exatamente nada que as outras três sub-áreas pratiquem – educar, compor, interpretar).

O que diz a etno à composição? Diz sem titubeio, que há toda uma

aparelhagem ideológica em funcionamento na academia com relação à manufatura de compositores, e para dizer isso se apóia na natureza bastante distinta dos vários contextos abordados...

O que diz a composição à etno?

Diz, com Seeger, que a formulação do discurso etnomusicológico é de natureza composicional, e aponta para o paradoxo de uma redenção dos contextos nativos por estratégias conceituais (e composicionais) originadas na Europa.

Sarabanda

*Tudo é veleiro sobre as ondas íris
condores podem ser os baixos ramos
montes boiarem, aços se dellrem.*

Espero haver demonstrado, que bem além de tema de conferência, esses nossos assuntos se oferecem como plataforma de pesquisa para uma equipe de compositores e musicólogos, lembrando que, identidade pode e deve ser pesquisada como fato e como conjectura esclarecida, ou seja, arte, fantasia, composição.

Não tenho o menor receio em afirmar que os caminhos composicionais baianos apresentam evidências inequívocas de valorização das possibilidades de releituras. Todo o trabalho analítico desenvolvido até o momento reforça essa afirmação — seja em Widmer, Lindemberg ou Cardoso ou Fernando Cerqueira.

Nessas situações, o compositor trilha caminhos de natureza investigativa, relacionados ao interesse pelo estudo da música em cultura. Aquilo que Widmer descrevia em 1976 como 'retomada criativa', talvez seja melhor concebido como a produção de uma encenação musical e identitária, uma negociação possível entre materiais e sistemas musicais distintos, colocados numa mesma rala, numa mesma onda — *tudo é veleiro sobre as ondas íris*, disse o poeta, as ondas da visão, da luz, creio eu.

O que Widmer opera com as suas estratégias octatônicas é um bom exemplo disso. Ao descobrir esse limbo por excelência, esse jeito de ser tonal, atonal, modal, serial ou o escambau, Widmer goza afirmando a relativização de tudo — *montes boiarem, aços se dellirem* — sem desfazer uma crença profunda na concatenação orgânica das idéias musicais. Trata-se de carnavaalização pura, na medida em que afirma simultaneamente que uma ordem simbólica existe e não existe. A releitura admite várias verdades; e desentrona cada uma delas ao relativizá-las.

Mas qual a exata dimensão, quais as marcas distintivas de identidade produzidas pelo discurso composicional gerado aqui nesta sala ao longo dos últimos cinquenta anos? Imagine uma baía sem Widmer, Smetak, Milton Gomes, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Agnaldo Ribeiro e sem tantos outros. Passe uma borracha. O resultado não é muito diferente do que pensa o cidadão médio (aliás, uma abstração impossível para a ciência cognitiva baiana).

A escola tem duas alternativas: compartilhar com a mídia selvagem a ignorância de tudo que foi feito e reinventar as rodas... Ou mergulhar para dar voz a esse esforço de existência composicional, interpretando seu esforço de construção identitária.

Minueto

Vemos ao longe sombras e são flâmulas

Os organicismos germânico e africano. Atraído pela pujança de superfície da música afro-baiana, passo a cogitar sobre sua coerência estrutural.

O conjunto dos padrões rítmicos utilizados por *Rumpi* e *Lê* apresenta um grau de coerência auditiva espantoso. Descobre-se pouco a pouco que todos os padrões são construídos pela aditividade de durações de 1 ou 2 unidades.

Descobre-se que as proporções são de grande importância nesse universo, e que reverberam simbologias.

No Alujá de Xangô, são doze pulsos, submetidos a uma proporção básica:⁶

2+2+1+2+2+2+1...

A utilização dessa metodologia de análise de proporções permite comparar o Alujá com o *Daró* (de Iansã) e perceber que ocorre uma intensificação da estrutura, respeitando-se o contorno: 2+2+1+2+1. Pensando numa estrutura como parente da outra, o que identificamos é uma operação de compressão.

Já na direção do *Kabila* e do *Ijexá* ocorre o inverso. Uma dilatação do tempo, passando para 16 pulsos. No caso do *Kabila*: 2+1+2+2+2+2+2+1+2. Vejam que há essa seção intermediária toda flutuante, com as duas articulações nas pontas do gesto rítmico.

O resumo da ópera é o seguinte: estamos lidando com uma sofisticada construção composicional sistêmica. As escolhas rítmicas evidenciam combinações sutis de durações e proporções, planejamento cuidadoso de interações métricas e rítmicas, compressões, aumentações e até mesmo rotações é possível identificar no esquema de durações. Tudo isso antecede de séculos a tentativa vanguardista do Século XX de construir o *time-point series* por exemplo, ou seja, de autonomizar o campo das relações temporais como campo de criação sistemática. Nesse sentido, de forma metafórica, podemos dizer que a África foi serial *avant la lettre*. O que dá novas cores à afirmação de que civilizou o Brasil pela estética. Fomos civilizados por uma estética da serialização, absolutamente sensorial sem perder de vista os critérios de racionalidade, se é que podemos rejuvenescer o conceito de serialismo, estendendo-o a esses verdadeiros acarajés sonoros que são os padrões afro-balanos.

Nessa perspectiva, a negociação entre materiais e sistemas que aqui vem ocorrendo de diversas maneiras ganha uma roupagem diferenciada. Não é apenas a pujança da superfície que nos atrai, mas também a pujança da

⁶ Para acompanhar melhor a análise conferir 'Composição e Identidade Cultural na Bahia', adiante.

estrutura. As apropriações superficiais traem o que há de melhor no diálogo com a afro-bahia. Não se trata, portanto, de improvisar uns batuques, mas de pensar sistemas onde o diálogo pudesse acontecer com respeito mútuo e dignidade.

Gi(n)ga

*Lábios sedentos, lírios com ventosas
Ódios gerando flores amorosas*

Talvez um dia a universidade aprenda a gingar.

Talvez possamos visualizar outro para-digma ou contra-dogma: já não importa ser epígono/prógono, e além disso, ninguém consegue ...

não há evidências de que, o estudo sistemático do outro iniciado com a saga dos trobiandenses, tenha melhorado em termos globais esse tal outro: porque escarafunchá-lo ainda uma vez com a mesma metodologia?

Agora trata-se de acompanhar aqueles que de repente aprendem...

a excelência do tornar-se invisível,

do empréstimo de vozes a outros que não a tinham,

uma ciranda,

globalização de baixo para cima, dizia Milton Santos.

Depois de prógonos e seus epígonos, e da redenção pelo aprofundamento sobre o discurso autóctone, o que deveria nortear nossa comunidade musical? Que ego-ideal gostaríamos de inaugurar nesse novo século? O que faremos para não virarmos um ex-rochedo esvoaçado?

Se isso fosse apenas uma história que está sendo contada — e é —, depois dos epígonos e da redenção pelo mergulho aprofundado, viria a época da vivência. Uma época de esperanças na articulação que porventura possamos construir.

Articulações internas e externas: desinflamação dos ódios profissionais, feridas sinceras da luta de 'iluminados' por ser. Invenção e memória de uma amabilidade universitária... Economia cooperativa. Busca solidária de recursos. Universidade como diálogo entre categorias vivenciais de investigadores êmicos e éticos.

Currículo como uma florescência dessas raízes.

Lírios com ventosas ou flores amorosas?

Que vivam os Seminários de Música!

E nós, que viveremos através deles, veremos.

Quem poderia se proibir de continuar pensando a música, depois que esta silencia?



O apelo da atividade analítica em música — e também sua justificativa epistemológica¹ — tem sido freqüentemente associados à capacidade de entender o mundo como sistema, gerando dessa forma uma tentadora promessa de cientificidade, cujas marcas mais ostensivas surgem com o advento da *Musikwissenschaft* (musicologia, literalmente, ciência da música), na segunda metade do século XIX, e se desenrolam no âmbito do paradigma estrutural-organicista — perspectiva de inegável complexidade e elaboração² — que tem sido freqüentemente denunciada por sua tendência formalista ou 'laboratorial', tendo dominado boa parte do pensamento musical do século XX.³

O poder explicativo dos sistemas analíticos tem ocupado quase toda a cena, tendendo a ofuscar uma dimensão estética fundamental do próprio processo. Há, na verdade, uma beleza especial no desafio da conjugação entre sons e idéias, e essa beleza — no sentido esculpido por Heidegger —, longe de responder ao esquema tradicional da estética da sensibilidade⁴, não seria a

1 A propósito, vale a pena perguntar: O que legitima uma análise?

2 Reúne os enfoques que cultivam a convicção da existência autônoma de estruturas musicais (Schenker e Teoria dos Conjuntos por exemplo) e os que se relacionam com a metáfora do desenvolvimento orgânico a partir de células motivicas.

3 Os analistas se pautaram muito mais pelo Erklären (explicar) positivista do que pelo Verstehen (compreender) das ciências culturais, tal como Dilthey as concebia, amarradas à noção de 'entendimento mútuo', que estaria na base do estudo da ciência histórica, da economia, da literatura, das artes...

4 Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger (1977) abandona a estética do belo, em favor de um entendimento da obra de arte como 'coisa': "A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente. Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade."

periferia do fenômeno artístico, muito pelo contrário, seria seu núcleo, o lugar onde a verdade se manifesta. Sendo assim, caberia observar que pensar sobre música é tão bonito quanto ouvi-la. Às vezes, ainda mais.⁵ O prazer da análise, e eis aí uma justificativa e tanto, é o prazer do acesso a essa beleza conquistada através do confronto, e do diálogo, entre o que se ouve e o que se pensa.⁶

Na verdade, o que se costuma descrever como 'audição' de música envolve, em grande medida, atividades pensantes. Muito mais que arte — *ars*, que implica em habilidade, no sentido de ser capaz de fazer algo — a música é uma modalidade de pensamento, afirma Hans Heller (1979). É pensando música que se ouve música. Pensar/ouvir e 'pensar sobre' — isto é, trazer a música à memória, evocá-la, escarafunchá-la — são atividades correlatas, são fases igualmente legítimas de um mesmo processo, ou, se quiserem, dimensões da vida auditiva e especulativa que nos caracteriza como espécie e como culturas.

Além disso, são atividades que se realimentam, formando ciclos: o 'pensar sobre' exige novas audições, as audições desencadeiam novos pensamentos — uma espiral, diriam alguns educadores musicais. Quem poderia se proibir de continuar pensando a música depois que esta silencia? Quem poderia se proibir de recebê-la com um repertório de expectativas previamente internalizadas? Olhada com rigor, a própria memória revela-se como feito interpretativo⁷, e, portanto, analítico. Da mesma forma, a percepção.⁷

Sendo assim, toda a cientificidade prometida pela 'resolução do todo analítico a suas partes constituintes' — tradicional definição de análise, que aliás, esquece de comentar a síntese, o processo oposto que sucede de imediato a decomposição, justificando-a —, pois bem, essa resolução, opera em função de uma sedução prévia, que nasce da própria experiência musical, e de um quadro de referência bem mais complexo do que a situação laboratorial típica

5 Embora haja contextos culturais que disso não necessitem — Cf. Merriam (1964), *The Anthropology of Music*.

6 Com Heldegger desapareceria o falso conflito entre beleza e ciência, já que ambos gravitariam em torno da noção de 'verdade'.

nos faria supor. A exterioridade de um objeto musical a ser segmentado e sistematicamente entendido não condiz com o cerne da experiência analítica em música, justamente porque o todo analítico é, em resumo, a própria experiência musical, uma construção do sujeito ouvinte (e analisante).

Como atores/autores existenciais da experiência 'música', percebemos, sim, um mais além da vivência sonora propriamente dita, e esse mais além aparece como territórios de extensão da vivência, na direção de sua associação com diversos outros cenários de vida. Bem se vê, portanto, que a paixão da análise, sendo a própria paixão da experiência musical, comporta uma destinação hermenêutica — nos termos de Habermas (1968, p. 173) —, ou seja, enraizando-se no trabalho de pensamento generativo sobre a vida.⁸

Se a experiência musical se espalha nesse mais além que atinge a esfera dos comportamentos, dos conceitos, da organização simbólica, das

7 Análise e interpretação, impossível deixar de enfatizar a importância dessa conexão. Para Hatten (1994, p. 9), *Musical Meaning in Beethoven*, a interpretação é começo e fim dos processos de entendimento musical: "A variedade desses processos se estenderia do reconhecimento de padrões (uma pista sobre a intencionalidade por trás da obra) à reconstrução de um estilo; do processamento de relações musicais à adoção de seus correlatos expressivos; da energia cinética transmitida por uma performance à especulação abstrata provocada pela contemplação de uma obra". Todavia, não custa perguntar: O que vem a ser uma interpretação? Góran Hermerén (2001, p.10-11) faz um levantamento de conceitos e idéias associadas à 'geografia' da interpretação: 1. interpretação tem a ver com significado; 2. facilita o entendimento [envolve resolução de problemas, enigmas etc...]; 3. tem a ver com intencionalidades; 4. implica explicação; 5. aclona uma ambigüidade entre processo e produto [o sentido de interpretação em processo seria diferente daquele de interpretação como resultado]; 6. interpretação sempre envolve aplicação; 7. pressupõe a verdade (daquilo que está sendo interpretado); 8. pressupõe a verdade (da interpretação); 9. pressupõe a existência de normas; 10. requer habilidade e talento; 11. guia os caminhos de ação.

7 "We cannot meaningfully conceive of anything like uninterpreted facts. Yet the facts cannot be exhaustively reduced to our interpretations. On the one hand, every empirical basis on which we can conceivably rely is mediated by implicit inferential interpretations. These inferences, no matter how rudimentary, are tied to representational signs. Consequently, even perceptions already occur in the dimension of semiotic representation". Habermas, (1968, p. 97-98), *Knowledge and Human Interests*, comentando Pierce.

⁸ Parece oportuno lembrar a estreita relação entre composição e problematização, especialmente nos termos propostos por Schönberg, lembrando como esse eixo afeta o mundo da análise.

expressões corporais — em desenhos e recortes culturalmente determinados⁹ —, então nada impede, *a priori*, que o diálogo analítico, ou pré-analítico, expanda-se com mesmo ímpeto. Lá onde está a vivência do fenômeno musical — definido com a amplitude que se julgue adequada — está também a possibilidade de construção de universos analógicos, como respostas ao que se vive *qua* música.

Essa decisão conceitual abre o campo analítico na mesma proporção em que se quiser ampliar o próprio conceito de música — fazendo-nos perceber como analistas, em seus próprios territórios, os intérpretes, os musicólogos e etnomusicólogos, compositores, educadores, dançarinos, censores, ouvintes¹⁰ etc... Pensar de outra forma, como geralmente se faz, é invocar uma estranha autonomia (ou mesmo esquizofrenia), não apenas para a teoria de cada sub-área, mas para a própria metodologia da interação com a experiência musical. Nesse universo fragmentado, onde a análise ocuparia um lugar específico e especializado, a relevância do que pudesse afirmar estaria em constante crise. Seria necessário criar análises específicas para cada território disciplinar reconhecido, ou simplesmente desistir da empreitada analítica — um processo de natureza degenerativa em pleno curso.

Pensar no campo analítico como uma espécie de continuum que se inicia diretamente na experiência musical e que se espalha na direção de fazeres musicais os mais diversos implica em reconhecer uma nova flexibilidade, desistindo do ideal 'positivista' de um território claramente demarcado. A força do pensamento analítico é que ele acompanha todas as decisões musicais a serem realizadas — do intérprete ao historiador etc. Quem é o analista? É aquele que produz essa rede de inferências e interpretações

⁹ Desenhos esses que podem inclusive ignorar a necessidade de uma teoria estética, tal como entendida no Ocidente (e nas culturas ancestrais do Oriente), Cf. Merriam (1964).

¹⁰ A lista beira o exagero, mas a intenção é traçar um paralelo com a etnometodologia de Garfinkel, que define a sociologia como revelação dos critérios de escolha do leigo...

sobre a experiência da música, oferecendo-as como base para o diálogo entre as diversas instâncias de manipulação e de elaboração do fenômeno musical.¹¹

A possibilidade de escrever música como análise de música, tal como proposto e exemplificado por Keller (1979), nos fala diretamente dessa flexibilidade de juntura, do poder da análise como poder analógico de elaborar respostas e alavancar pensamentos. No entanto, essa largueza de horizontes não impede que a clareza, a consistência, e mesmo a oportunidade dos critérios utilizados pela atividade, dita analítica, sejam objeto de apuração e avaliação rigorosas. Porquanto seja natural imaginar respostas analíticas construídas através de meios os mais diversos, a explicitação dos critérios utilizados tenderá a recorrer à utilização de linguagem.

Na verdade, é preciso reconhecer, que foi através da ignição da linguagem discursiva, como território de extensão da vivência musical, que o campo analítico definiu uma identidade relativamente estável, ganhando as proporções que tem nos dias de hoje, e situando de maneira surpreendentemente fértil o diálogo entre ouvir e pensar. Lerdahl e Jackendoff (1983) apresentam um cenário composto por áreas entrelaçadas de ação analítica: 1. o espaço da fala informal sobre música, rico em *insights* os mais diversos; 2. a cristalização de formas mais sistemáticas de abordagem, os métodos analíticos; 3. a concatenação de princípios a embasar tais métodos sistemáticos, o campo das teorias da música; 4. e, por último, o espaço das premissas mais básicas, os pressupostos sobre os quais as teorias são construídas.

Vale a pena ressaltar, porém, que a linguagem, como ferramenta especulativa de construção de universos estipulados paralelos à experiência musical, cumpre a paradoxal função de prometer, por um lado, a elucidação de tudo, e, por outro, a reafirmação da impossibilidade de fazê-lo, da intraduzibilidade do vivido sonoro. É sobre essa ambigüidade estrutural e existencial, de saber tudo, e de nada saber (sobre o que de fato importa), que a análise se

¹¹ É dentro dessa perspectiva que a análise precisaria ser alimentada na pós-graduação, autorizando como analistas todos os envolvidos nesse processo.

equilibra como arte metafórica, como técnica, ciência e, sobretudo, estética, ou seja, como feito composicional. Por que, e para que, compor análises? Eis a pergunta, em plena ressignificação.

Dizer que a atividade analítica é de natureza composicional vem a ser um gesto paralelo ao de Seeger (1970), que lembra com bastante propriedade a natureza composicional dos processos da fala. No entanto, o reconhecimento da dimensão composicional da fala não a desobriga da imersão numa rede de sentidos, não a torna em mero capricho lúdico ou libidinal, não a descredencia como atividade de mapeamento do mundo e de re-construção do real. Apenas evidencia a necessidade de fazer escolhas, como atividade definidora do próprio falante.

Assim como temos caminhado na direção de entender as músicas do mundo — marcadas por ontologias as mais diversas¹², porém sempre ligadas a um processo de apropriação e pertencimento (minha música, nossa música...) — é preciso trabalhar para perceber a construção de análises como dimensão analógica (aparentemente inescapável) do processo, e como base da construção de diálogos entre todos os envolvidos, valorizando simultaneamente a diferença e a síntese.

¹² Cf. *Ontologies of Music*, de Philipp Bohlman (1999), In: *Rethinking Music*, Nicholas Cook (Ed.).



Sociedades distintas apresentam níveis também distintos de solidariedade entre seus membros, especialmente no que tange à dimensão coletiva do ser solidário, ou seja, à mobilização de valores e condutas que venham a constituir um sentido de co-responsabilidade, aquele elo entre o destino de cada um e o de todos, e que pode ser entendido tanto na perspectiva do indivíduo como na das instituições, envolvendo instâncias diversas — a consciência moral, a obrigação civil, os espaços públicos, a construção de oportunidades etc.

O mundo do conhecimento está diretamente ligado a essas questões, sendo, na verdade, dimensão estruturante da possibilidade de construção de co-responsabilidade. Falar da relação entre o 'mundo do conhecimento' e a sociedade — através pesquisa, ensino, extensão, gestão — pode ser até mesmo naïf, na medida em que todas essas categorias já são relações sociais no nascedouro, como bem demonstrou Paulo Freire.

Se há algo fundamental a reconhecer no conceito de currículo é que ele vem a ser a própria quintessência do pacto social, ou da fraude. Se pacto social, movimento na direção da construção

coletiva, do investimento direcionado para a formação de atores e autores de uma sociedade melhor. Se fraude, apropriação do financiamento coletivo para interesses menores do que o todo — tal como o discurso de salvação Individual, via profissionalização superior, exemplifica. Portanto, o currículo não é uma dimensão prioritariamente técnica, a ser decidida ou avaliada caso a caso, e sim uma síntese de relações e metarrelações sociocognitivas, a exigir definições de política institucional, e diretrizes nacionais de encaminhamento.

Há, todavia, duas observações vexantes e necessárias a fazer nesse ponto do raciocínio. A primeira é a consciência de que, no Brasil, a flacidez do tecido social, decorrente de todas as razões históricas que sabemos, emperrou de forma significativa o amadurecimento do sentido de nação e de coresponsabilidade. Já observamos alhures que o grande problema do Brasil não é propriamente a desigualdade social, e sim o emperramento dos mecanismos que seriam capazes de atenuar ou fazer desaparecer tal condição, i.e., educação.

A segunda é que, perdida a oportunidade do trem da modernidade e do estado nacional, vivemos agora um mundo em que decresce visivelmente a capacidade de gerar um sentido de obrigação civil. O avanço da globalização, modelada pelos americanos do norte, ameaça invadir os espaços públicos, transformando tudo e todos em mercados. Está ficando bem mais fácil estabelecer pacto com outros usuários da Rede do que com habitantes de um mesmo território.

Pois é nesse ambiente contemporâneo de dessimbolização do mundo, de emergência de uma nova elite global que controla fluxos de capital e de Informação, de fragmentação e de esvaziamento dos movimentos sociais, de predominância do medo e da busca de segurança como temas mobilizadores, de fomento do espetáculo midiático como tecido conjuntivo da vida, de exaltação exagerada dos egos e dos desempenhos Individuais; pois bem, é nesse ambiente que o Brasil precisa amadurecer politicamente e construir um projeto de nação (ou, quem sabe, de pós-nação), especialmente do ponto de vista da relação com o conhecimento. Como enfrentar tal desafio?

Dos que pensaram a globalização, o nosso ilustre geógrafo Milton Santos destaca-se pela agudeza de análise e pela visão de longo alcance. Antevia um movimento de reação ao processo hegemônico que ora enfrentamos, desta feita de baixo para cima, apoiado na criatividade das populações mais pobres do planeta, espalhando-se a partir da latitude sul.

A experiência de trazer lideranças populares baianas para interagir com professores e estudantes de pós-graduação¹ e a longa experiência de diálogo com projetos comunitários me falam de uma profunda inadequação da instituição universitária brasileira com relação à perspectiva de vida das populações que têm sido excluídas do jogo produtivo e dos processos 'formais' de interação com o conhecimento.

Na verdade, o choque cultural de trazer tais pessoas para a Universidade é intenso e mobilizador. Há um estranhamento profundo. O discurso universitário convencional fica sem fôlego, exige reinvenção e redistribuição de poder — poder de falar, de ser protagonista, de estabelecer agendas —, seja entre os sem-teto ou entre os sem-terra, na militância de associações de bairro, na liderança de projetos culturais, no movimento dos negros, no sindicato das domésticas... Se alguém descobre como aglutinar forças transformadoras ao longo de 30 anos numa invasão-favela, esse alguém detém um saber inestimável com relação a nosso futuro. Paira uma pergunta indignada na cabeça de todos: como é possível que um País deixe tais pessoas de fora de seus melhores esforços para se encontrar e projetar um caminho de superação dos entraves históricos? Como pode ignorar a força criativa de gente dessa estirpe? Que País é este? Que Universidade é esta?

Emoções à parte, o contato com lideranças populares desnuda um mundo de pensamento e de práticas bastante sofisticado. Impressionam pela inteligência, pela atitude pragmática, criatividade, honestidade, beleza e visão; e mais ainda: uma esperança enorme colocada na instituição universitária!

1. Realizada no âmbito do Seminário 'Utópicos em Conhecimento e Sociedade: Universidade, Nação e Solidariedade', 2003.1, ministrado conjuntamente por uma equipe de cinco professores, oriundos de quatro programas distintos de pós-graduação da UFBA — Antonia Herrera (Letras), Felipe Serpa (Educação), João Carlos Salles (Filosofia), Menandro Ramos (Educação), Paulo Costa Lima (Música).

Ou seja, em nós! Conversando e aprendendo com essas pessoas, percebemos que muita coisa precisaria mudar em termos de desenho institucional, para que pudesse haver uma resposta eficaz ao desafio de estabelecer diálogo efetivo com aqueles que representam.

Não acredito em mudanças apressadas, superficiais e desajeitadas. Nada disso nos ajudaria a caminhar nessa direção. É preciso, inclusive, buscar apoio nos pontos positivos do atual modelo. Todavia o fato permanece, irrecorrível: do ponto de vista da vida cotidiana dessas populações, a massa pensante mobilizada para imaginar soluções e experimentos com relação aos seus problemas tem sido pouca, muito aquém do necessário. A nossa agenda tem sido feita a partir de critérios distintos.

É bastante duro admitir, mas ainda assim necessário, que, se chamados fôssemos (nós, da universidade vigente) a apresentar uma proposta de modelo universitário adequado aos desafios brasileiros, não saberíamos fazê-lo, já que ninguém, nenhuma Instituição pesquisou o assunto com a profundidade e a abrangência suficientes.

Queiramos ou não, esse é o desafio que está posto e que não pode ser resolvido de forma isolada — em Brasília, em comissões de alto nível, em centros de excelência, em conselhos superiores, em sociedades científicas. Exige, de forma preliminar, a abertura para um outro estilo de vivência do conhecimento, exige o desenho e o planejamento compartilhado de novas experiências curriculares, de outros programas de pesquisa, enfim, de uma instituição outra, capaz de reverberar solidariedade e co-responsabilidade, sem abrir mão de excelência e densidade.



No Tejo da minha infância (não se assuste caro leitor, é apenas um pouco de Fernando Pessoa para alegrar sua manhã), a música tinha futuro certo e definido, o resto era metodologia. Chico Buarque (e Stockhausen) falariam às massas dentro em breve, era uma questão de tempo que a poupança do modernismo e o fastio do autoritarismo brasileiro (anos 70) acalentavam. As melhores cabeças assim pensavam, e não apenas em música. As artes em geral tinham fronteiras bem definidas entre passado e futuro. Os que se resignavam a ficar coçando antigas coceiras (tonais, figurativas, em rima...) eram sutilmente (ou não) execrados pela atenção dos pares. Em círculos mais amplos de interesse o mesmo acontecia: os costumes e relacionamentos (a liberação sexual), a tolerância religiosa, o devir econômico e social, os processos educacionais e, finalmente, a organização institucional de cada um desses setores; tudo isso podia ser visto numa perspectiva binária — modernista ou conservadora. Salvo raras exceções, havia um certo consenso sobre para onde o barco corria, até entre muitos conservadores.

Pensar o futuro da música ficou mais difícil, ao mesmo tempo em que parece definir “a música do futuro” (do Tejo da minha infância), mesmo quando subitamente revivida por exceções maravilhosas que

confirmam a regra. Se forçados por alguma contingência atroz, o que levaríamos para o século XXI, o dodecafonismo ou a música dos pigmeus?

Lyotard coloca tudo isso num grande painel de definhamento das narrativas mestras do século passado, numa sociedade que se pós-moderniza em torno do novo papel desempenhado pela informação, e pelo novo status do saber. Constata-se que não apenas a música do romantismo pode ser relacionada com essas grandes narrativas (a formação do espírito, a saga nacional...) mas também seu complemento binário, a terra prometida da vanguarda.

Onde exatamente começou o pós-modernismo? — essa novela de Pedro Camacho com turbilhões em transatlânticos causados por maremotos (não se assuste, é apenas um pouco de Vargas Llosa)—, se é que é legítimo reconstituir a história de um tempo que já pretendeu encerrá-la. Um tempo de turbilhão para as nossas arraigadas concepções de ética (para quem serve a Informação?), ciência, arte, escola, missa, terreiro, metafísica, cuja origem pode em parte ser atribuída a essa consciência ocidental tardia de ignorância própria, batizada em ciência (antropologia), e a deliciosa denúncia de verdades plurais.

A quem caberia pensar o futuro da música? O compositor tem essa missão precípua (cuidado, não posso trair a classe), mas quantas vezes é produto de um processo de filiação aos Grandes Relatos (um deles a perversa saga do indivíduo herói, mesmo travestido de Cage que abdica autorias egossintônicas)? O intérprete? (Ele abriria mão de um texto?) O etno e o musicólogo? (Logo após se recuperem da tontura da busca de universais? Achados, haveria futuro?) E o educador? Mas quem é o educador? O que ele faz não é simplesmente um pouco de intérprete, um pouco de compositor e um pouco de teoria (logias)? Não está sujeito, portanto, aos males multiplicados das três raízes? Não é por isso que é sempre o último a bater palmas no novo padrão? Quanta crueldade! Esse é o nosso homem/mulher. Tudo depende dela/dele. Os novos ouvidos nascerão longos ou curtos a depender do adubo que utilizem. O único problema é descobrir onde estão. Nos aparelhos de ensino (desculpe, Althusser), na indústria cultural certamente, nas gravadoras, nos clips, na net: Educadores uní-vos! A quem caberia pensar o futuro da música?

Nada pior do que um preconceito. Nada melhor do que um preconceito. Tudo depende da **eficácia** do preconceito (Desculpe, é apenas um pouco de Mário de Andrade para alegrar ou recompor sua tarde, uma das origens modernas do pós-modernismo no Brasil). Pago-lhe com um piparote e adeus (desculpe).



quadrilha

Quase nada sobre J. Pinto Fernandes. Apenas uma foto em preto e branco, com dedicatória e um grande charuto entre os dedos. Unhas polidas e esmaltadas como convém aos que lidam com a batuta — fraque ou cartola? Depois do casamento com Lili, as turnês da cantora (de voz afetada e fixada numa certa ária de Mozart) acabaram trazendo-o por essas bandas onde regeu três concertos e melo e arrotou intimidade com Karajan, tudo isso tentando abocanhar o Castro Alves (anos 70). Como despertasse alguma simpatia entre incautos, o pessoal daqui percebeu o perigo e enxotou-o de volta. A demarcação de território não é exclusividade dos tigres. Um pouco de álcool a mais fez com que um belo dia, descesse para reger a orquestra de pijamas. Um escândalo... Há mulheres assim como Lili, o coltado do Joaquim fez de tudo, serenatas, canções especialmente compostas para sua voz incipiente, músicas que dedicou e batizou com algo do seu nome, nada disso adiantou. Era uma musa inatingível e atraía o compositor como se fosse uma espécie de atonalidade distante. Enquanto isso, Maria ali de junto, tesa, tímida e um tanto magrela, doidinha por ele e pelo método Orff. Deu pra tia, educadora musical modelo, fundou corais e associações e Joaquim não viu nada. Pensava em Lili e em cosmologia, Smetak alertara para o dilema: “os eruditos insistem em colocar um conteúdo no espaço, enganam-se quase sempre, ao invés de dominar suas criações, são dominados por elas; já os populares, sentem mais do que sabem o que sentem e ainda se satisfazem em tocar para a lua!” Daí para o suicídio foi uma questão de compassos, polirrítmicos e polimétricos. O desgosto de Maria não encontrou remédio,

urubu quando está de azar, Raimundo, que pelo menos a amava, morreu de desastre, indo a Aracaju. Tocava viola em três orquestras e quatro conjuntos de casamento. Com a crise, há sempre aprendizes e outros periquitos que aceitam tocar em qualquer lugar por qualquer preço; o público, exigente e detalhista na mesma proporção das harmonias do pagode, nem nota que a “alegria dos homens” pode estar sendo um desespero tonal, cheio de glissandos e arranhaduras. Teresa não teve outra escolha além do convento. Das aulas com Magnani guardou o fervor de gregorianos e já que uma coisa leva à outra, deu-se envolvida com os arquivos da diocese, e os exemplares de partituras seculares nele contidos. Com o tempo, olhava para a música como algo que se exuma, que vale pelo quanto morre, pelo tempo de enterro e esquecimento. Em sua cela, uma flâmula estendida na parede: musicologia: que os mortos enterrem os vivos! João já não a aborrecia com convites e propostas, foi para os Estados Unidos estudar etnomusicologia na Califórnia, minto, na Flórida ou Texas, e desenvolveu progressivamente uma mania de anotar, colecionar e medir comportamentos e usos musicais; quando esgotasse a lista teria aprisionado seu objeto. Para que brincar de adivinhação com essa caixa preta que faz e ama a música que somos nós? Restrinjamo-nos ao visível e palpável: “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes...” [Carlos Drummond de Andrade]

9

tropicália, bananas ao vento?¹

Vejo que há uma grande poluição sonora e não me conformo. Os eruditos insistem em apenas colocar um conteúdo no espaço. Enganam-se quase sempre porque não têm nenhuma noção de cosmologia. Assim, ao invés de dominarem a sua criação, eles são dominados por ela. Já os músicos populares vivem um grande drama: sentem mais do que sabem o que sentem. Eles ainda se revestem do romantismo dos seresteiros e trovadores, e se satisfazem em tocar para a lua.

Walter Smetak

O que é a Tropicália? A Tropicália foi aquela decisão de incluir na risada de Irene um falso começo, quando Gil não entra. Por que fazer aquilo? Uma abertura para uma desconstrução do produto em benefício de uma visão do processo, do aleatório? (quem sabe foi um simples engano de edição!). Ou então Tropicália foi o contraste que se almejava com a cantilena a São José no início da Procissão, o estilo quase *sprechgesang*-chacrinha de trechos de Aquele abraço — dedicada ao vivo a Dorival Calimny, João Gilberto e Caetano Veloso, três etapas distintas de balanidade —, o apito exagerado da batucada, o esguelamento nada profissional do coro, outras imperfeições, a paixão pela presença de flautas nos arranjos da época, o amálgama entre português e espanhol em *Soy loco por ti América* por clima das desafinações típicas de uma *steel band*, e foi também a salada sonora do arranjo de Tropicália, onde os ataques da orquestra saíam diretamente do mundo da música contemporânea, juntamente com os guizos, ritmos e ruídos das referências silvícolas, ou então o clima lírico/declamatório de *Lunik 9*, ou ainda o delírio irônico de *Superbacana* (“eles fingem que não vêem que eu sou o Superbacana...”).

¹ Texto apresentado como palestra nos II Seminários de Carnaval, UFBA - 1998

Não vemos muito disso nos dias de hoje, onde o pagode mais furibundo vem envelopado em *dolby* de uma forma aparentemente impecável, nem estou dizendo que esses detalhes tenham valor por si mesmos (embora tenham); é que eles apontam para um espírito composicional que reúne todas essas referências, e que nos faz perceber que, além da tecnologia jurássica daquelas gravações — adorável pelo calor humano que rescendia —, prevalecia a possibilidade de arriscar, de tentar uma idéia, mesmo que esdrúxula, como se conhecimento fosse a esperança de estar em erro, e a verdade uma entidade transicional, um tempo, com ataque, permanência e crepúsculo, que de fato são. Daí o namoro com Smetak?

Esse conjunto de elos que acabamos de percorrer, esse espírito composicional, é o mesmo que está na raiz de um compromisso com a heterogeneidade, com o entrelaçamento de vários estilos, com a impossibilidade de circunscrever aqueles tempos à consistência de uma determinada batida, bossa ou procedimento harmônico, por mais charmosos que fossem.

Na canção Tropicália, o paraíso dessa antidefinição. Logo depois do início silvícola-aleatório vem o tal gesto da orquestra, que é um maravilhoso acumulador de energia — *sforzato*/plano/*crescendo*... como em tantas peças da vanguarda balana —, mas aqui emoldurando um compasso quaternário e a voz dentro dele. Faça uma experiência, ouça esse princípio e cante “Eu vou contar pra vocês, como se dança o baião...”; guardadas as proporções é quase a mesma coisa! “Os aviões sobre a cabeça” decolam em variantes do mixolídio nordestino legítimo, e flutuam justamente por causa desse ambiente todo (o gesto orquestral e a subida em mixolídio). Sem isso, não teríamos a força de uma visão panorâmica, épica mesmo, que emana da peça e que a constitui como narrativa dramática de um coletivo (povo/raça/país...), reverberante em multirreferências que alcançam da guerrilha à jovem guarda, e relativizada, quem sabe, até achinchada, logo após pela roça/palhoça/çaçaçaça, e seu ritmo de pífano, mostrada também por um outro lado do mesmo mixolídio, sinalizando que o Brasil é maior que o discurso épico/desenvolvimentista.

Várias pessoas falam dessa “maximalização da simultaneidade de gêneros” na Tropicália, embora essa expressão tenha sido cunhada por José Miguel

Wisnik, mas nem todos se dão conta de que a estrutura maior por trás disso é a do compromisso com o espírito composicional aventureiro, numa época em que sucesso e mercado eram mais promessas do que realidade contabilizada. Talvez não fosse nem preciso esclarecer que esse tal espírito composicional aparece justamente nos lugares onde haverá criação.

Mas não resta dúvida de que aquela era uma época especial, e de que a Bahia era um lugar adequado para fazer brotar tudo aquilo; pois é, tudo aquilo... há laços inegáveis entre a Tropicália e o ambiente de vanguarda artística da Bahia pós-Edgard Santos. Afinal de contas, de onde veio Tomzé? De Irará dirão vocês... mas lembrem que Antonio José Santana Martins esteve matriculado como aluno de Widmer nos Seminários de Música da UFBA entre 64 e 66, época em que dividiu o mesmo quarto com Fernando Cerqueira na Residência Universitária, e a convivência escolar com Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira, todos esses frutos inequívocos do Projeto de Edgard. Participou da criação do Grupo de Compositores da Bahia, cuja máxima anárquico-baiana era simplesmente essa: "Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Isso aí é o próprio abraço na tal da "maximalização da simultaneidade de gêneros".

Tomzé é apenas um dos elos. Houve trânsito de várias pessoas e também de idéias entre as duas esferas, basta ler o artigo de Gil sobre a morte de Widmer. O ideal composicional de Ernst Widmer nunca favoreceu uma estigmatização da vanguarda em detrimento da possibilidade de releitura da tradição (herda isso de Willy Burkhard). Chegando na Bahia em 1956, Widmer passa gradualmente a cultivar um olhar na direção das tradições culturais que compõem nossa herança, enamorando-se da música de Caymmi, das melodias sertanejas e da pujança dos ritmos afro-baianos; com o passar dos anos, fica cada vez mais consciente da importância de uma relação com a mídia.

De forma simétrica, a Tropicália desejava o novo, o rompimento, a radicalidade. Havia olhares trocados a uma certa distância, e algumas vezes houve um intercâmbio mais intenso de diferenças e experiências, como, por exemplo, com a aproximação entre Smetak, Gil e Caetano. Estou apontando para uma relação curiosa que se estabeleceu entre vanguarda e Tropicália, cada uma

desejando, de certa forma, algo do universo da outra. Essa é, evidentemente, apenas uma das interfaces da Tropicália, há outras até bem mais aparentes (os Beatles, para citar um exemplo).

Mas como entender a Bahia em particular (e o Brasil em geral) como um terreno fértil para o discurso do rompimento, da novidade, da anarquia? Talvez seja preciso pensar no processo de formação de nossa sociedade, lembrando da impossibilidade de estabelecer um tecido social coeso, uma nação realmente de todos, unificada por referências simbólicas legitimadas pelo coletivo.

Charles Melman chama a atenção para a impossibilidade, daí decorrente, de se estabelecer uma referência paterna simbólica estável. Os portugueses que aqui chegavam para ficar, se afastavam em demasia da referência portuguesa, e ao assumirem posições de mando quase ilimitado se aproximavam de uma posição de prazer total (sem medida, sem lei), algo que muitos séculos depois encontra no Vadinho de *Dona Flor e seus dois maridos* um representante perfeito — morre de prazer no último dia de Carnaval... e ressuscita pouco tempo depois. Não seria difícil imaginar, como essa posição de liderança associada ao “pode tudo”, tenha se projetado na sociedade seguindo o mecanismo apontado por Paulo Freire — o oprimido imita (e passa a amar) a imagem do opressor.

Esse *quid pro quo* (quiproquó — a própria palavra já fala de nossa natureza transformadora) pode ser acompanhado a partir de três níveis: 1. há uma debilidade do tecido social em decorrência da debilidade de referências legitimadas pelo coletivo, especialmente a referência a um pai simbólico (conferir trânsito, higiene, mobilização social e comunitária...); 2. há uma sede estrutural de referências paternas (há quem diga que as ditaduras são bem acolhidas em função disso...); 3. há gozo com a ilusão de que o pai não existe, e portanto, não se precisa dele (um dos motores psicológicos da anarquia baiana, de Gregório a Brown, da permissividade, do carnaval... que chega a providenciar um pai ao avesso, o Rei Momo, que permite tudo...).

Esse cenário que acabamos de desenhar afeta a produção artística brasileira como um todo, de Gregório de Mattos a Villa-Lobos; com a Tropicália não

poderia ser diferente. Desejando o novo, e desejando ser desejada, a Tropicália acaba estabelecendo um confronto duplo com a esfera da "lei", instância usurpada na época pelos militares no poder, e por isso mesmo potencialmente erotizadora como objeto/ordem/instância a ser contestada — além, é óbvio, de todas as razões reais pelas quais deveria sê-lo.

A expressão "mano caetano" não é tão casual assim (apenas uma rima), pois o discurso que nos atinge, e que desafia a ordem, é um discurso de filho, muito sintonizado, aliás, com o espírito geral dos anos 60. A alegria de caminhar contra o vento, sem lenço e sem documento, de nunca mais ir à escola, o ridículo das pessoas da sala de jantar, se existe Jesus no firmamento, cá na Terra isso tem que se acabar, e o grito mais enfático ainda de "bananas ao vento"... tudo isso corporificando essa denúncia bem pronunciada de que a lei estava furada, que o pai não existia, e continua reverberando, de forma mais intensa ainda, nas situações que se seguiram — é proibido proibir, o exílio, o desbunde...

Se a Tropicália surge com uma ênfase sobre a denúncia e destronamento de uma lei furada (pela Alegria!), e reúne atores e ações bastante diversificados, já é possível prever a dificuldade de se manter estável durante muito tempo. A história de todos aqueles que aparecem na capa do disco *Tropicália* ou *Panis et circensis* comprova isso; são percursos diferenciados. Mas por uma simples questão de lógica não é possível destronar algo sem contribuir de alguma forma para o preenchimento do vazio assim constituído. Creio que o desafio maior dos anos que se seguiram foi justamente esse — apontar referências, ocupar cautelosamente o lugar da referência, manter uma atenção constante com relação ao emergente —, algo que pode ser acompanhado na obra daqueles que mais conseguiram continuar em evidência, sobretudo Gil e Caetano.

* * *

Tudo isso que apontamos anteriormente se alinha neste plano de leitura do Tropicalismo como derivado do binômio espírito aventureiro de criação / maximalização da simultaneidade de gêneros. Mas talvez a principal contribuição desse escrito seja apontar para um universo musical dentro da

Tropicália que contradiz frontalmente o segundo termo do binômio, a tal da maximalização. Trata-se da questão do artesanato da canção (intuitivo ou não, pouco importa), o celeiro de procedimentos rítmico-melódico-harmônicos que garantiu a sedução do ouvinte para o objeto que se lhe acenava. Faremos uma breve inspeção dos procedimentos utilizados em *Alegria, Alegria*, referindo-nos sempre à versão notada por Almir Chediak.

Não hesito em afirmar que há uma consciência melódica impressionante nesta canção, cuja lógica austera passa geralmente despercebida sob a superfície da euforia que produz. O que quero dizer com consistência melódica? Estou me referindo à existência de um conjunto de notas que funciona como uma espécie de padrão, de onde as idéias melódicas da peça vão sendo tiradas, ou, dito de outra forma, um ponto de convergência para onde cada gesto aponta (algo que ganha o nome pomposo de Grundgestalt em teoria da música). Depois de apontarmos as situações que comprovam essa nossa afirmação, refletiremos sobre o significado disso para uma leitura abrangente do Tropicalismo.

Estamos afirmando que todas as idéias musicais importantes de *Alegria, Alegria* derivam-se de um conjunto básico de notas, e que esse conjunto original aparece delineado logo no gesto inicial, aquele que acompanha o verso "caminhando contra o vento...": [si-ré-mi-sol].

A sonoridade desse conjunto é bastante característica, evocando a escala pentatônica, e o gesto caymmiano de "vamos chamar o vento...", sendo essa uma conexão extremamente importante para falar do enlace da linguagem melódica de Caetano com a tradição (também melódica) afro-balana (algo raramente ventilado). Um levantamento do repertório de intervalos possíveis no conjunto nos mostra a inexistência de segundas menores e trítonos, e a prevalência de terças menores, segundas maiores, e quartas. A terça maior também existe, embora formada apenas pela reunião das duas notas extremas [si-sol]. É como se a escolha desses intervalos tivesse sido modelada por uma determinada representação da alegria. Aliás, em todos os gestos importantes da canção será justamente a alternância e imbricação de terças e segundas o processo melódico dominante.

Esse conjunto básico [si-ré-mi-sol] pode ser subdividido, de forma elegante, em dois tricordes: [si-ré-mi] e [sol-ré-mi]. Vemos nesse caso uma simetria perfeita, e a implicação de que toda a canção dependeria, no final das contas, de um conjunto menor ainda (três notas), formado por uma terça menor e uma segunda maior, uma entidade que recebe o nome de 025 na notação numérica de Forte.

Faremos agora um rápido percurso pelas idéias musicais diferenciadas que vão se sucedendo na canção, mas não sem antes brincar com uma pergunta-enigma que vai acompanhar nossa exposição: como entender a lógica dessa introdução maravilhosa utilizada na canção, responsável que é pelo contágio imediato dos ouvintes? Como entender o funcionamento da progressão atípica — F-Bb-D-G — que ela utiliza? Como é que ela faz sentido pleno com o que se segue, sendo, ao mesmo tempo, um tanto estranha enquanto atmosfera preparadora de Sol maior? (Estamos analisando a canção enquanto texto musical autônomo, pouco importando se a introdução foi acrescentada por arranjadores, músicos do festival ou pelo próprio Caetano).

Na seqüência das idéias da canção, vemos que o segundo verso “sem lenço sem documento” é uma variante da segunda parte do primeiro, ou seja, do segundo subconjunto do conjunto básico [sol-ré-mi]. Ele introduz a nota fá# (e a presença de segunda menor), mas não como elemento da estrutura, é um ornamento. A idéia básica, que combina terça com segunda maior, é representada neste formato variante: “sem lenço sem...” [sol-fá#-mi]; “sem documento...” [fá#-mi-ré]-mi.

Outro alento para nossa hipótese vem do próximo gesto. “Eu vou...”, que, aliás, finaliza essa primeira seção da canção. O conjunto básico se expande do formato Inicial [si-ré-mi-sol] para [si-ré-mi-sol-lá]. O verso “Eu vou” acrescenta mais uma aparição do subconjunto básico 025 [mi-sol-lá]. Isso quer dizer que o mesmo tipo de lógica foi utilizado, o mesmo tipo de sonoridade que identificamos e caracterizamos acima como a sonoridade do vento e da alegria (sem semitons ou trítonos).

Para quem gosta de analogias entre o trabalho poético e o musical, há aí um prato cheio. Da mesma forma que, no plano semântico, “Eu vou” dá sentido,

por significação retroativa, a tudo que aconteceu antes (“caminhando contra o vento... ..Eu vou”), no plano rítmico, acontece algo bastante semelhante. Os três primeiros versos (“caminhando contra o vento / sem lenço sem documento / no sol de quase dezembro...”) são construídos pela repetição de um motivo rítmico. Esse motivo básico, que, inclusive, é utilizado durante toda a canção, deixa sem ataque justamente o primeiro tempo do compasso. Essa ausência de ataque no primeiro tempo — o tempo forte em termos métricos — gera uma expectativa cada vez mais forte de preenchimento, que se intensifica pela longa duração do final do terceiro verso (“dezemmmm... bro”), para ser atendida no “Eu vou...”, que resolve diretamente no tal primeiro tempo até então evitado.

O ouvinte goza essa chegada prometida, e, dessa forma, a solução rítmica do “Eu vou” também ressignifica o que aconteceu antes. Tudo isso contribui para arredondar o fechamento dessa primeira seção, tornando o conjunto melódico utilizado [mi-sol-lá] mais proeminente ainda.

O próximo passo, em termos de idéias musicalmente diferenciadas, surge com o verso “Em caras de presidentes...”, mais uma vez uma variante dos procedimentos anteriores (idéia 3, digamos assim). A idéia dá mais um passo no processo de expansão do conjunto básico: 1. si-ré-mi-sol; 2. si-ré-mi-sol-lá; e agora 3. si-ré-mi-sol-lá-si.

Há, portanto, o fechamento de uma oitava completa em formato pentatônico. Em termos do âmbito melódico do próprio gesto, há uma inversão com relação ao gesto inicial, ao invés da sexta de “Caminhando contra o vento”, agora tudo acontece dentro do espaço de uma terça maior [si-lá-sol]. A inflexão interna do gesto refaz o jogo sempre privilegiado de alternância entre terça e segunda [si-sol-si-sol-(lá)-sol-si-sol]. No finalzinho do gesto, acompanhando a palavra “Bardot”, completa-se o retorno a mi, mais uma vez mostrando a importância do subconjunto 025 [lá-sol-mi].

A idéia 4 apresenta um contraste com relação a tudo que aconteceu antes. É a primeira idéia predominantemente descendente, muito embora, em termos de conteúdo, seja semelhante à idéia 3. Novamente, o que temos é um jogo de terças entremeadas por segundas: “O sol nas bancas de....

revistas" [(sol-fá#-mi) (si-sol-lá... sol-si)]. Ouve-se o 025 [lá-sol-mi] no *background*.

Neste ponto há uma modulação gostosa para Dó. Essa modulação acaba atendendo a expectativas que surgiram lá atrás com o "Eu vou..." [mi-sol-lá... (dó)]. Tudo que já descrevemos anteriormente a partir da nota si [conjunto si-ré-mi-sol] aparece transposto, dando continuidade ao desenho geral. No final da modulação para Dó, surgem no meio da canção as harmonias da introdução [F, Bb, D].

A última idéia, a 5, é o "por que não?" final, que é, nada mais nada menos, uma variante do primeiro verso ("caminhando contra o vento..."). O conjunto básico é apresentado com uma pequena transformação [si-(dó)-ré-mi-sol].

Ao realizarmos uma síntese do movimento melódico da canção identificamos três transposições do conjunto básico, que operaram em pontos distintos da canção: si-ré-mi-sol (nos primeiros versos e também nas idéias 3 e 4); mi-sol-lá-dó (insinuado a partir do "Eu vou" e completado com a modulação para Dó); sol-lá-dó-(ré) (trazido pelo final do trecho em Dó maior).

Se houvesse um quarto ponto de transposição, o conjunto assim formado seria [ré-fá-sol-sib]. Não é difícil perceber que, com uma pequena alteração na ordem dessas notas, o que obtemos é a seqüência da Introdução F-Bb-D-G. Agora, podemos responder à pergunta-enigma que motivou todo o nosso percurso. A Introdução apresenta uma transposição remota do conjunto básico, daí a sensação que veicula de proximidade e estranheza ao mesmo tempo. Em outras palavras ainda, vemos que a introdução coloca em jogo o próprio motivo de "caminhando contra o vento"...

Se a perspectiva trazida por esse olhar analítico puder ser aplicada a outras canções de Caetano (e estou convencido de que pode), então como é que ficamos com o plano de leitura que prioriza uma interpretação do movimento a partir de uma "maximalização da simultaneidade de gêneros"?

O dilema procede, porque aquilo que estamos revelando com nossa análise melódica de *Alegria*, *Alegria* é de uma ordem bem diferente, expondo uma lógica composicional classicista (por assim dizer, no sentido de um Mozart

ou Calimmy, e não barroca ou neo-barroca), que prioriza a “economia de melos”, o desenvolvimento orgânico de uma idéia-semente, a construção de diversidade e complexidade a partir do simples.

Será que a maximalização da simultaneidade de gêneros só funcionou na medida em que se apolou num artesanato da canção feito a partir de técnicas e premissas que lhe são absolutamente opostas?

Ex.1

Alegria, alegria

Cactano Veloso

Marcha

Ca-mi-nhan-do con-tra ven -

6
- to sem len-ço sem do-cu-men - to no sol de qua-se de-zem - bro eu vou O sol se re-par-teem cri -

11
- mes es-pa-ço-na-ves guer-ri - lhas em car-di-na-les bo-ni - tas eu vou Em ca-ras de pre-si-den -

16
- tes, em gran-des bei-jos dea-mor, em den-tes, por-nas, ban-dei - rus, bom-bae Bri-gi-te Bar-dot. O sol nas bancas

20
de re-vis - ta me en-che dea-legri - a e pre-gui - ça, quem lê tan-ta no - tí - cia eu

25
vou. por en-tre fo-tos e no - mes, os o-lhos che-ios de co - res o pei-to che-io dea-mo - res vãos Eu

30
vou _porquênão, _ por que não _ por que não _ por que não _ por que não _ por que não _

10

o que é mesmo cultura brasileira?

Que seria, de nós, sem a ajuda do que não existe?"

Paul Valéry (apud Vargas Llosa)

Nem é aniversário da Semana de 22 e já lá se vem com esse tema cascudo que nos obriga a fazer de conta saber o que é cultura. Pior ainda, o que é brasileiro, o que é brasil — como se houvesse um objeto uno e inteiriço assim chamado (cultura brasileira), e não vivêssemos imersos em perspectivas polimorfos geográficas, étnicas, históricas, climáticas e sociais — maranhices, mineirices, gauchices etc.

Todavia, expressões como 'cultura' e 'cultura brasileira' vem ocupando a agenda com intensidade considerável, aparecendo inclusive no discurso de comunidades lingüísticas de gentios (no caso, não artistas), vinculadas a uma verdadeira panacéia de usos e posologias — ora revestidas de expectativas salvacionistas, ou seja, de redenção social pela cultura (algumas vezes uma possibilidade bastante concreta, outras, embuste puro), ora sinalizando o poder crescente de uma 'economia da cultura' (exportação, turismo, divisas, mercados culturais), corrigindo a antiga noção de que cultura é simplesmente 'superestrutura' (na versão da vulgata marxista), orientando o planejamento educacional, e, pasmem, até mesmo as estratégias gerenciais. Todo cuidado é pouco com a onipresença dessas expressões na atualidade.

Discutir 'cultura' e 'cultura brasileira' nos dias de hoje, é bem mais do que discutir alinhamento ou desalinhamento estético, ou mesmo refazer as missões de Mário de Andrade — embora tais temas não possam e não devam ser excluídos da agenda. Trata-se, antes de mais nada, de uma oportunidade de tomar pé com relação aos assentamentos do mundo contemporâneo, envolvendo questões do tipo:

- a) Estamos deixando um passado centrado na grande narrativa da formação e cultivo do espírito (Kultur) para um futuro de circulação de mercadorias culturais?
- b) Estamos assistindo um conflito considerável entre a hegemonia dos centros de distribuição dos produtos culturais, e a presença pujante de periferias? O que dizer da possibilidade de construir um processo de globalização às avessas, partindo de baixo (dos pobres) para cima (Cf. Milton Santos), valorizando os modos de ser e o poder criativo dessas populações, e buscando integrar racionalidades distintas do Ocidente e do Oriente (Cf. Boaventura de Souza Santos)?
- c) Estamos deixando um passado de estados-nação para um futuro tribalista? Devemos conceber o mundo atual a partir da síntese construída em torno de três grandes pólos — a defesa do nacional, a defesa da globalização, e o mundo da contravenção? (Cf. Charles Melman)

Bem se vê, portanto, que discutir 'cultura brasileira' não significa fugir para o reino das caiporas, boi-bumbás, saruês, sarrabalhos e sarrabulhos — embora o trabalho de identificar e refletir sobre todos os 'jegues e jabutis' brasileiros (sincrônicos, diacrônicos e anacrônicos) mal tenha começado a avançar — fazendo ecoar uma *boutade* de Ordep Serra.

Se as identidades culturais não são sistemas fechados como queria uma certa orientação estruturalista, mas sim, um colar de significações renováveis pela cristalização de cada nova síntese, então é preciso discutir cultura brasileira a partir da amplitude dos espaços contemporâneos, a partir da multiplicidade de olhares disciplinares, e sobretudo, a partir da multiplicidade de práticas constitutivas da vida nesse tal território Brasil. Será necessário, sem sombra de dúvida, um balanço da história do conceito (ou complexo

conceitual), revisitando os contextos de origem, acompanhando os altos e baixos das reverberações que produziram.

Vejo aqui que as perspectivas de criação de arte e de teoria apresentam várias linhas de força em comum. Como criadores, precisamos defender como inviolável a liberdade de relacionamento com o in-criado (que já não é mais apenas o 'novo' da vanguarda do Século XX). Não podemos engolir com tranqüilidade sínteses rotulantes e vinculantes, e aceitar patrulhamentos sobre o grau de brasilidade das coisas que devem vir à luz (digo, ao som).

Mas também percebemos que essa liberdade não nos autoriza a viver no 'mundo da lua'. Se os compositores eruditos brasileiros do Século XX tivessem se alinhado totalmente à vanguarda européia, teriam perdido a oportunidade de estabelecer um diálogo (mesmo que incipiente em muitos casos), com a miríade de construções culturais que fermentaram em cada canto de nosso território, fruto de negociações entre tradições européias, indígenas e africanas. Dessa marca distintiva não deveríamos abrir mão, tanto com relação à arte, como em relação à produção de teoria. Além do valor identitário, há aí decisões de ordem política. Em que companhia gostaríamos que nossas vozes fossem escutadas?

Pois bem, me parece que é nessa espécie de entre-lugar — entre teoria e ação cultural, entre o contemporâneo e o ancestral, entre o que achamos que fomos e o vislumbre do que poderíamos vir a ser — que brota a pergunta sobre 'o que é mesmo cultura brasileira', fadada a desembocar em polêmicas mais ou menos fecundas, porém imprescindível no âmbito do processo de escolha das novas palavras a serem ditas, por enquanto.

E se cada Estado da Federação tivesse a sua Inesita Barroso, cada uma mais ativa do que a outra, batalhando pelo folclore pátrio? 'Inesita em todos os cantos' (que aliás é o título de um dos LPs da super produtiva artista, gravado em 1975). Viola, viola, viola, minha, nossa! viola. O assunto de hoje é folclore, ou melhor, um de seus elementos indispensáveis, a folclorização.

Por falta de espaço e densidade Imaginativa digamos que a folclorização é aquilo que folcloriza o folclore. O otimista contra-argumenta 'já temos as nossas inesitas, cada um a sua moda, na bahia ela foi tchancicizada'. Para o pessimista é melhor ter folclorizações (forçadas ou não) do que aquilo que classifica como baixaria pura. A linha do melo fica matutando sobre a tendência e incentivo ancestral para que nos folclorizemos, nós, o Brasil, enquanto atividade de extensão de Portugal, Inglaterra, USA (500 anos dessa brincadeira). Vejam que a onda da cultura negra está gradualmente cedendo espaço para os temas indígenas. O potencial folclorizante da onda afro vem caindo perigosamente e o mercado incipiente já impulsiona outra rodada étnica. Prevejo no Municipal de São Paulo algumas óperas indígenas, e a re-ascensão de algum astro pop nessa esteira! E a seriedade do tema? O

compromisso? A elaboração? A erudição? O que faremos depois dos indígenas?

Não adianta bater no cachorro-morto do folclore oficial. Os etnomusicólogos vivem disso, e não vivem mal. Estamos dizendo que a folclorização talvez sirva de molde para o espírito nacional, que dançamos o apanha-o-bago em nosso cotidiano aulverde, e quando optamos entre o anu-chorado e o anu-corrído, de pouco adianta, é tudo anu mesmo, não é verdade?

A cortina sobe lentamente, e Schönberg recita seu lamento: "A música alemã não seguirá o caminho que apontel para ela!". Pensem nisso, um líder cultural (sino-germânico) que aponta um caminho, um êxodo, da tonalidade pós-romântica. Há beleza e pretensiosidade em grande estilo. Foi isso que Villa-Lobos fez conosco? Claro que não, talvez sim. Como deu certo a folclorização com Villa-Lobos! É preciso saber negociar com o espírito nacional. Seria possível inventar o serialismo no Brasil? Ou será melhor nos contentarmos (contentar não infamel, regozljar) com a invenção da dança-do-diabo, onde todos os figurantes, de peitos nús, sacolejam em volta de uma panela grande, cheia de álcool em combustão?

A loucura e a folclorização têm método, é óbvio. Pode procurar com calma que há algo da Barroso em Mário de Andrade, e vice-versa. Mazzaroppi, Mautner, Mignone, Martinho, Miranda (Carmen), Marlene (estou folheando minha enciclopédia musical na letra M), Maria Creusa (minha prima), Sergio Mendes, Gilberto Mendes (irmão mais velho). Formas diversificadas de construção-negociação com a essência folclorizante de nosso coletivo, formas de sobrevivência, brilho, arquétipo e estereótipo. E quem não tem nada a ver com isso? Quem será esse 'sem caráter' nacional, criador frio e calculista, talvez genial, obscuro 'enche-gavetas', traçado (pelas traças) e quase esquecido? Existe?



1. Vamos proceder por indução. Das melodias de Caymmi, uma das mais atrativas e comoventes é aquela feita em homenagem à Mãe Menininha do Gantois. Basta considerar por um momento a solução composicional encontrada para o gesto principal, aquele que se estabelece como refrão — *Ai, Minha Mãe, Minha Mãe Menininha / Ai Minha Mãe, Menininha do Gantois* —, tão simples e tão bem trabalhado.

Causa uma certa surpresa descobrir que todo o gesto é, digamos assim, esculpido a partir de um arpejo de acorde perfeito com a quinta no baixo. Na verdade, quase tudo nesse gesto-refrão é construído por arpejos, ora desta sonoridade com a quinta no baixo (uma tônica instável, móvel, insinuando uma dominante 6/4), ora de sua contraparte, a dominante real apresentada em dois formatos, como tríade perfeita, mi-dó#-lá, e como um arpejo de sétima de Dominante [sol-mi-lá; o dó# implícito na melodia]. O fato é que, todo o refrão desliza nesses arpejos — T, D, D, T —, construindo uma experiência musical que tanto paira no ouvido como se fosse uma espécie de mandala, como excita a expectativa de uma resolução definitiva, guardada para o final, em ré, quando a palavra Gantois aparece com sua sonoridade totalmente distinta dos — ai, ãe, inha — que dominam toda a parte inicial.

2. Talvez, mais importante ainda, que essas referências estruturais harmônicas, seja considerar a energia melódica utilizada. A dramaticidade da evocação da Mãe Menininha — e da divindade feminina a que remete, Oxum —, pois é disso que se trata, vai construída sobre a dramaticidade do arpejo descendente — *Ai, Minha Mãe*. É curioso que essa Mãe seja evocada com um salto descendente, melhor dizendo, um salto de um agudo

¹ Texto apresentado como palestra no Seminário de Pesquisa da UFBA (2002)

levemente gritado ou gemido — e a interpretação joga um papel decisivo aí — para regiões mais profundas. Essa Mãe grave, meio gutural, alia-se ao seu oposto — o Ai agudo — como marcas dessa maternidade / divindade, ou dessa filiação especial.

Mas a Mãe grave não é propriamente um destino, apenas uma passagem, um momento do gesto inteiro que ascende para atingir a sétima (sol), especificando que não se trata de uma mãe qualquer, e sim da Mãe Menininha. As notas sol e mi, que finalizam a primeira metade do gesto e introduzem o arpejo de Dominante, cumprem uma dupla função: o fechamento da semi-frase anterior e o anúncio da posterior.

3. E já neste ponto algumas questões podem ser postas. Como delimitaremos com precisão o domínio do som e da letra, da música e do texto? O cenário da análise musical produziu nos últimos dez anos um movimento de crítica à tendência hegemônica formalista, a qual buscou durante a maior parte do século XX fazer retornar às próprias relações sonoras todo movimento heurístico. Essa crítica, responsável pela diversificação de enfoques analíticos em música, concentrou em alguns momentos cruciais toda sua verve sobre a desmistificação da idéia de 'música absoluta', apontando os buracos ideológicos sobre os quais repousa conceito e prática tão estabelecidos. Susan McClary (1993) pode ser tomada como referência dessa direção analítica, ao desenmaranhar possíveis códigos afetivo-sociais embutidos como esquemas narrativos, via tonalidade e forma, na 3ª Sinfonia de Brahms.

4. De forma semelhante podemos lembrar que as sonoridades da canção *Mãe Menininha* apresentam sintaxe sofisticada e comportam uma certa orientação narrativa.² Vamos utilizar um recurso de intertextualidade para

² Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) no Dicionário de Teoria Narrativa apresentam como possíveis definições de narração — o processo de enunciação narrativa, e ainda o resultado dessa enunciação. Ainda de acordo com eles, narrativa pode ser entendido enquanto enunciado, ou ainda como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, também como ato de os relatar, ou como modo literário que se opõe ao lírico e ao dramático. Enquanto isso, narratividade ganha o seguinte contorno (colhido do Grupo de Entrevernes): "o fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido", e ainda, segundo Greimas, como "a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura". Mais tarde, Greimas adotará uma acepção muito mais lata, "a narratividade é considerada o princípio organizador de todo o discurso".

ilustrar o ponto em questão. Observem o curioso fenômeno representado no exemplo abaixo. Quem diria que essas duas melodias são quase idênticas!

Ex. 1

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff is marked with a 'V' above the first and fifth measures, indicating a Virgem (Virgin) invocation. The bottom staff is marked with a 'V' above the first and fifth measures, indicating a Mãe (Mother) invocation. The lyrics are: 'Aí Mi nha Mãe Mí nha Mãe Me ni ni nha Aí Mi nha Mãe Me ni ni nha do Gan to is' and 'A ve Ma-ria A ve Ma-ria a A ve Ma-ria A ve Ma-ria a'.

São duas evocações: uma a Oxum, a outra à Virgem Maria. A dramaticidade da evocação à Virgem Maria apóia-se num movimento sempre ascendente, uma ascese, ampliando o intervalo de sexta do motivo inicial até a oitava que as beatas esganiçadamente interpretam em cada procissão. Já com a Mãe Menininha o traçado é ligeiramente diferente, ele oscila, vejam como tem linhas suaves, quase como uma onda serpenteando na prala de nossa audição. Talvez devêssemos lembrar que o título formal da canção é *Oração a Mãe Menininha*, algo que, de certa forma, envolve diretamente o autor e suas intenções na trama desses significados.³

5. Estamos, portanto, insinuando que essas ondulações melódicas remetem à própria natureza aquática, da entidade evocada. São ondulações suaves, femininas?, embora admitam um certo resvalo que une região aguda e região grave (tomando o âmbito da própria melodia como referência), ora apontando para o alto (a estrela mais linda...), ora apontando para um movimento introspectivo, sentido e profundo (o consolo da gente...). Mãe das alturas e mãe do consolo (da perda, da profundidade desse sentir, da morte?). Veja como é importante na melodia o ponto de quebra da onda, ora embaixo, ora no agudo, e o ritmo que essa oscilação cria — Mãe, Menininha, Mãe, Gantols.

6. Sobre o que permite a percepção de equivalência ou similitude entre as

³Outros exemplos contundentes desse fenômeno de homo-fonia, e com muitas implicações para a análise da música em cultura sertam os seguintes pares: Hino da Revolução Francesa / Hino Nacional Brasileiro e 5ª Sinfonia de Beethoven / Segura o Tchan

duas melodias, podemos dizer que trata-se de uma janela conceitual apontando na direção da noção schoenbergiana de *Grundgestalt*, ou seja, do esforço de apuração do trabalho composicional medido em termos de elaboração e diferenciação motivica. No caso específico estamos lidando com o formato de sexta — fá#, mi, re, lá em Caymmi, e lá, fá#, mi, ré na Ave Maria. Mas por que introduzir esse viés analítico na discussão? Primeiro porque ele está claramente presente na metodologia da comparação entre as duas melodias,⁴ entre os dois discursos (para aceitar a metáfora da narratividade). E, em segundo lugar, porque há aí um vetor temático que merece menção especial. É que subjacente à noção de elaboração motivica em Schönberg está presente a noção de composição como problematização. O próprio conceito de motivo em música, apresenta uma interseção interessante com a construção de um problema — algo como um 'unrest', para usar as palavras de Schönberg —, a exigir uma resposta adequada, ou seja, a apresentação de soluções para o conflito produzido.

7. Mas qual a problematização em Caymmi? Certamente, a problematização de Caymmi é algo que paradoxalmente vai lidar com suas estratégias composicionais de evitar complicações desnecessárias, evitar 'problemas', suas estratégias de depuração de um estilo absolutamente simples, feito com duas ou três notinhas pra lá e pra cá. O difícil é fazer. Como é que alguém pode produzir coisas tão despojadas e tão imprevisíveis? (Não no sentido do susto, mas no sentido da total ausência de mau gosto, de relações forçadas ou percebidas como desgastadas). Não estou cometendo nenhuma heresia ao dizer que as melodias de Caymmi são menos previsíveis que as de Mozart.

8. Podemos exemplificar algumas situações dessa problematização do despojamento. O final da melodia é uma dessas situações. A palavra Gantois, cuja trama composicional já foi mencionada anteriormente, é

⁴A sub-área de teoria motivica tem produzido um volume considerável de trabalhos apontando incríveis relações de proximidade entre idéias musicais de uma mesma obra (muitas vezes em movimentos distintos) — p.e. em Mozart, Beethoven, Brahms, Schönberg etc. — que permanecem subjacentes à superfície, dando margem ao desenvolvimento de uma aceção diferenciada do conceito de estrutura musical.

associada ao motivo — fá#, ré, ré. Por que não — fá#, mi, ré — como seria lógico numa situação de fechamento tonal (closure), solução que seria inclusive respaldada pelo motivo inicial? Auditivamente percebemos que a introdução desse mi, destruiria completamente a sutileza e a própria natureza do gesto final da melodia, esculhamba tudo, para ser bem sutil. O curioso é que Caymmi, *qua* compositor, ou se quiserem, o protagonista composicional⁵ da canção, fez essa opção com muita clareza. Se tivesse estudado teoria e solfejo é bem possível que não soubesse sair dessa enroscada, caindo no lugar comum fórmula final previsível.

Há mais de uma linha de argumentação para justificar a inteligência dessa escolha (não reflexiva?) de Caymmi. Em primeiro lugar, o papel de destaque exercido pelo bordão lá, que está presente o tempo todo como limite inferior da 'onda' melódica, seja na 'tônica' seja na Dominante. Essa ênfase sobre o lá cria uma centricidade diferenciada sobre o ré. Uma centricidade que não admite fechamento excessivo, pois está sempre pronta para deslizar de volta para o bordão. Mesmo no final do verso, hora inescapável de fechamento, o protagonista composicional evita entregar todos os pontos, e omite a vizinhança mi-ré. Daí para percebermos o papel de destaque ocupado por essa última marola no gingado da onda é apenas um passo. O motivo fá#-ré é aquela última quebrada de onda, que brinda nossos ouvidos como se fosse aquela espuma branca e friazinha que se recebe na cara e no corpo quando já entramos

⁵ O conceito de protagonista representa uma perspectiva sintética de construção poética da obra, tomando como horizonte os eventos que a constituem, e acenando com a possibilidade de um melhor entendimento da construção de subjetividade em música. Embora coloque em jogo a dimensão narrativa da organização composicional, o ponto de vista do protagonista é distinto do ponto de vista autoral mais abrangente do compositor, justamente pela relação específica com o horizonte dos eventos da obra. Distingue-se ainda do ponto de vista do ouvinte, pelo 'suposto saber' que ostenta a cada instante sobre o que estaria prestes a acontecer, assumindo pelo que de fato acontece, inteira responsabilidade. Sendo assim, a faculdade de saber o que vai acontecer está intrinsecamente ligada à capacidade de fazer acontecer. Nesse sentido, o protagonista é o agente da composição. Como locus ficcional e composicional, como instância de suposto saber, o protagonista cria um nível intermediário entre o autor e seus receptores — um lugar de fala, uma espécie de narrador, caso música fosse discurso — algo que tem a ver simultaneamente com a subjetividade em construção na obra, e com a dimensão coletiva de expectativas dirigidas ao objeto musical. Importa ainda reconhecer que o 'suposto saber' atribuído ao protagonista composicional também é 'suposto gozar'. O espaço da reflexividade — ou seja, a natureza transicional do objeto-sujeito música — seria o espaço do encontro (fantasia) entre algo que se deseja (e às vezes nem se sabe) e a aparição disso como 'pensamento sonoro'

no mar. A metáfora da onda perderia muito sem esse último gesto. Por último, percebemos todo um jogo de paralelismos — sol-mi, fá#-ré —, e ainda — mi-dó#.

Essas duas linhas de argumentação — justificando o detalhe através da conexão com os princípios mais amplos de **planejamento de contorno**⁶ e do **paralelismo** — apontam para algo que nos parece fundamental como 'problema' composicional da peça.

Ex. 2



Olorum que mandou essa filha de Oxum/ Tomar conta da gente/ E de tudo cuidar/ Olorum que mandô-ê-ô/ Ora-iê-iê-ô

9. Que a segunda parte da melodia apresente uma relação de simetria de contorno com relação à primeira não deve surpreender. Confirma a vigência das idéias composicionais apontadas. Todo o movimento nesta parte ocorre na região aguda, descendo e subindo em seguida, num grande arco (a mando de Olorum), antes das duas marolas finais que evocam as marolas de fechamento das duas semi-frases da primeira parte. O gesto melódico inicial, alusivo à Mãe, contrasta de forma Inegável com este, que permanece nas alturas e desce para enfatizar o vigor de Olorum. Todo o arco acontece sobre o acorde de Dominante com sétima. Por outro lado, o mando de Olorum transforma-se foneticamente em saudação a Oxum: mando-ê-ô / ora-iê-iê-ô. Nesse caso, o paralelismo sol-mi, fá#-ré, une e separa essas referências a Olorum e a Oxum, da mesma forma como estão relacionadas a primeira e segunda partes da canção.

10. Temos aí a transição para uma abordagem mais adensada da temática dessa palestra. A dimensão composicional do contorno melódico transita

⁶O estudo do contorno, ou de problemas de organização musical a ele relacionados é uma área de pesquisa em teoria da música com resultados promissores. Basta mencionar o trabalho de Michael Friedman em direção a uma serialização dos contornos (e não das alturas).

com certa facilidade entre sintaxe e semântica.⁷ Há de saída, a relação profunda entre música e corporeidade, entre o desenho melódico e a sensação que causa. Há a lógica engendrada pelas descidas e subidas da voz. E há, ainda, as referências e os lugares de fala. É possível distinguir pelo menos cinco níveis de referência: o eu da voz que canta e proclama uma determinada mãe como sua, um tu implícito (que ouve essa oração), o nós da identificação produzida em todos aqueles que a ouvem (o nós do tomar conta da gente...), a própria Mãe Menininha, Oxum, seu orixá de referência, e Olorum. À intimidade desse eu que ora, que suspira e geme, corresponde o desenho do contorno inicial. A Mãe Menininha é colocada na subida da primeira marola de final de frase. O Gantois (uma primeira referência ao nós) ocupa a outra marola, aquela que fecha a primeira parte da melodia e se mantém em todos os outros versos com os demais atributos dessa Mãe. Esse gingado ondulatório continua portanto através da enumeração desses atributos: a estrela mais linda, o sol mais brilhante, a beleza do mundo, a mão da doçura, o consolo da gente, a Oxum mais bonita. No final desse processo o sub-refrão 'Tá no Gantois' assumiu o papel de bordão antifonal. Nesse momento o caminho está preparado para adensar essa caracterização do nós (nós do terreiro, nós da Bahia...). É importante observar que isso funciona como transição para a segunda parte, onde cessará, ou mudará de natureza, o movimento de onda tão utilizado até esse ponto. O que toma o seu lugar é aquela marola de terça (sol,fá#,mi) já comentada anteriormente, que por

⁷ Cabe aqui um comentário sobre linhas de pesquisa em análise e teoria da música voltada para o dimensionamento desse fosso ancestral. Para Gregory Karl, um analista que trabalha com um modelo analítico derivado do conceito de 'plot' (trama), o objetivo principal é justamente essa integração entre o estrutural e o semântico-expressivo. O conceito de 'plot' é visto como uma espécie de Ursatz da narratividade em música, desmistificando a noção de que estrutura e conteúdo sejam incompatíveis analiticamente. Numa outra direção, surge a idéia de Intertextualidade, apolando-se sobre uma crítica à oposição firmemente estabelecida entre texto e contexto, e pelas metáforas de 'dentro' e 'fora' (da obra, por exemplo), algo que desemboca na tradicional oposição entre história e análise. Não se pode escapar do aprisionamento que a noção de texto autônomo traz em si apelando para o contexto, porque ainda assim você estará confinado ao mesmo esquema binário. Para alguns – p.e. Korsin (1999) — essa é a verdadeira crise da pesquisa em música. Devem ser mencionados ainda o enfoque já tradicional de Lerdahl e Jackendoff, o crescimento recente das pesquisas em semiótica da música — Kofi Agawu, Eero Tarasti —, e a contribuição original de Hans Keller.

ser repetitiva e rítmica cumpre muito bem a função de evocação dessa comunidade. O batuque está aí presente como referência, como caracterização daquele que manda. Mas o masculino e o feminino não estão isolados, e sim orquestrados, eles se fundem como dimensões de um mesmo fenômeno, dimensões de vida e de ondulação.

11. A essa altura dos acontecimentos o desafio não é mais a indução e sim o vislumbre de categorias que possam mapear o campo temático em discussão. Confrontado com esse desafio, a partir da perspectiva da área de composição musical, Herbert Brün (1986) levanta as seguintes dimensões do relacionamento música/linguagem⁸: a) quando a linguagem é modulada pela música; b) quando a música absorve (imita) comportamentos lingüísticos; c) quando música e linguagem se movem em estado de analogia.

Observo de saída que essas dimensões devem ser entendidas como categorias processuais, lembrando com Fernando Cerqueira (1993) que musicalidade e poeticidade podem ser entendidas como resultado de tensões operantes no interior da obra, poética ou musical, e no ato de percebê-la. Além disso, elas não se opõem, é quase como se representassem diferenças de intensidade. Por exemplo, na modulação a interação é menos invasiva que na absorção. O processo de interação pode chegar até o ponto em que os próprios sons da linguagem são utilizados como material musical. Além disso há toda uma gama de interação conceitual. Um volume significativo de produção em teoria da música no Século XX tem vinculação estreita com a lingüística.

12. Pensando em termos da primeira dimensão, vemos que quando a música modula a linguagem o que acontece é uma espécie de deformação construtiva. A palavra Mãe, apresentada no ponto grave do arco ganha traços semânticos diferenciados. O campo dessas 'modulações' é vastíssimo e não se restringe à música ocidental, é óbvio. Há ainda, na superfície da interação entre poeticidade e musicalidade o que Cerqueira denominou de anseio e recusa de sentidos, vetores que apontam para a fusão das duas perspectivas e vetores que operam a manutenção da autonomia e das distinções. Vale a

⁸ Herbert Brün (1986:139)

pena observar, que também seria possível afirmar que a linguagem modula a música. A nota lá atribuída à palavra Mãe, jamais será a mesma. Aliás, a rigor, não existe a nota lá como entidade independente do timbre que a constitui. Descrever a experiência como algo bifásico talvez seja a maior deformação de todas, como querem os fenomenologistas. Nesse sentido, esperar-se-ia o desenvolvimento de ferramentas adequadas à abordagem dessa comunhão. Não é preciso dizer que a música popular é um campo privilegiado para a observação desses processos e aplicação de novas idéias.

13. A segunda categoria processual — quando a música absorve comportamentos lingüísticos — é também um vasto território. Podemos movimentar essa paisagem com a menção de todos os construtos desenvolvidos pelo estudo de retórica da música. Há, nos dias de hoje, plena consciência da importância da herança das idéias de Aristóteles, recuperadas na Renascença e utilizadas como lastro de referência para o desenvolvimento de toda a música instrumental do barroco, aflorando na própria teoria da música, notadamente a partir de Matheson no Século XVIII, até os dias de hoje. Não há sonata sem exordium, narratio, propositio, confirmatio e peroratio. De acordo com Dahlhaus, era absolutamente radical no Século XVIII a afirmativa de que a música era uma linguagem tonal (Tonsprache). Foi, portanto, um longo processo de emancipação, sujeito a inúmeras rabugices, esse da emancipação da música instrumental, merecendo lembrança o dito de Fontenelle (que até Rousseau evoca): 'Sonata, que queres de mim?'

Em nossa canção de referência as ondas são também semi-frases, e o paralelismo que exibem pode ser entendido como equivalente às rimas e/ou outros recursos de conexão. A própria dimensão do planejamento do contorno caminha em estreita união com a lógica dos contornos da linguagem (Imagine-se um grito/gemido ascendente como o de Ai minha Mãe; possível mas improvável). Mais uma vez, é preciso lembrar que a linguagem também absorve comportamentos musicais (se os dois processos têm uma raiz comum, fica até difícil prosseguir com esse tipo de raciocínio).

Comento aqui um dos gestos que me parecem dos mais interessantes (talvez devesse fazê-lo adiante). Trata-se do status desse hein! que permeia a enunciação dos atributos da Mãe Menininha. Ele é absolutamente

desnecessário do ponto de vista do entendimento do texto. Está tudo dito sem ele, e ao mesmo tempo ele muda tudo, ele transforma uma mera enumeração numa conversa chela de denço, numa rivalidade fingida sabe-se lá com quem. Como não adere a nenhum conteúdo específico esse hein flutua entre os atributos, sobra e conecta a comunicação. Quando se observa o tratamento que recebe em termos sonoros, o hein ocupa o mesmo lugar do Ai, a nota aguda do arpejo descendente, ora como fá#, ora como mi, e esse é o caminho de síntese da melodia, a *Urlinie schenkeriana*, só que o hein! flutuante desafia a chegada em ré, ele permanece soando e criando essa expectativa de permanência.

14. A terceira dimensão talvez seja a mais bela, porque insinua um cenário onde os dois fluxos (música e linguagem) autonomizam-se permitindo o surgimento de analogias mútuas. Já temos falado bastante desse ponto de vista, basta lembrar que todas essas marolas musicais, essa verdadeira festa de ondas que quebram e salpicam na gente, com arpejos e motivos de terça, caminha em paralelo à alegoria de um povo do qual se percebe a profundidade espiritual, que pratica uma estética do despojamento — por exemplo através das referências à natureza-cosmos (a estrela mais linda / o sol mais brilhante; novamente Oxum e Olorum; feminino e masculino) —, um povo que celebra o 'estar juntos' e que exalta esse 'estar juntos' como resultado de uma atuação feminina...

Como provocação final, faço questão de lembrar que nem a música nem a poesia acabam com o final da canção. Quando a safra é boa, fica esse desejo incontrolável de falar sobre o assunto, e de produzir, novos universos analógicos (às vezes compenetrados em ciência), meta-discursos com relação à experiência artística. A rigor, os mesmos desafios continuam presentes, porque o domínio da fala, e da fala analítica, também é um domínio composicional. Ora-iê-iê-ô.



Aqui leitor! Aquil! Temos a satisfação de informar que tudo está sendo feito de forma a atender a sua sensibilidade e bom senso, e só depois de grande reflexão e avaliação de mercado é que escrevemos algumas linhas – p.e., todos querem saber sobre a violoncellista européia que tocou todo um recital nua, coberta pelos longos cabelos, sobre os namoros-homo de Tchaikovsky, sobre a partitura de Bach que enrolava pelxes, e por aí vai. Haverá um ou outro estraga prazer querendo insinuar que os critérios utilizados são massificados e estatísticos e que sua sensibilidade conta, e muito, desde que se enquadre nesses limites, “quando o **ouvinte** consome **música**, ambos desaparecem”,¹ dizem, com ares de gozação.

Não crelo que haja oposição verdadeira entre erudição e mercado. Em bem se ouvindo, uma sinfonia de Mozart sai até lucrando com um fundo de bateria, e o público tem acesso a um clássico. Da mesma forma, por que embaçar a beleza de obras primas deixando que os pedaços mais bonitos e conhecidos sejam ouvidos numa mistura com todo o resto? É melhor recortar os movimentos mais assimiláveis e lançar uma

1 Máxima de Herbert Brún

coletânea, melhores momentos de Schubert! Queremos todos curtir o rosto bonito do maestro alemão que faz cara de choro contido na capa da gravação. É a emoção dele que gostaríamos de comprar, compramos a gravura do rosto extasiado e chegamos mais perto de nós mesmos. Foi apenas nazismo o que levou Schenker a proclamar que acima de dez, uma audiência se transforma em multidão, e que as multidões são surdas e burras.

Não há perigo de barbárie à vista, o mercado é 'ni uma' como dizem os teens. Os discos de ouro e de platina vão aos poucos sedimentando a história da nossa música, tá ligado? Vejo programas que sabatinam os participantes sobre a história de todas as bobagens nas vidas e obras de nulidades eruditizadas pela popularidade. Fulano cortou o cabelo no estilo de sicrano. O que pensa a jovem cantora sobre a pílula?

A educação precisa ir se adaptando a esses novos tempos. De que adianta incentivar alguém a inventar coisas suas, a ver as coisas que lhe são próximas de forma original e independente? É preciso incentivá-lo a ver as coisas quase iguais, mas com um jeitinho diferente, uma manhazinha que produz milhões. Maestro, escolha bem seus arranjos. Sopros, rezem pelo futuro do axé. Pianistas, ao teclado! Como será o amanhã de nossa peculiar erudição balana?

Pensar que a própria linguagem musical tem seus ditames e que há uma força interna e uma teleologia na combinação dos sons, um destino, uma história, é pura bobagem sem os discos de platina. É coisa de modernista ultrapassado. A ética da arte precisa ir se adaptando a esses novos tempos. Precisamos de uma ética mais volátil e tão estatística quanto o ouvinte médio que depois de 1000 horas de xiriri, prefere xiriri..

arte, cultura, brasil: perplexidades contemporâneas



Entre uma batida e outra de zabumba, um malabarismo e outro do frevo, curtindo o som da moeda no fio de arame do berimbau, ouvindo a 5ª Bachiana no serrote-goela da cantora lírica, ou mesmo tentando reproduzir igualzinho a batida e a respiração de João Gilberto — um Policarpo Quaresma atual talvez quisesse saber o que é mesmo cultura brasileira. Perceberia, mais cedo ou mais tarde, que essa vontade e convicção precisam conviver, nos dias de hoje, com um processo mundial de desminlinguamento das grandes narrativas que até poucas décadas atrás sustentaram as premissas embutidas nesse complexo conceitual, e a própria mentalidade que o fez aflorar.

Para início de conversa, quando o capitalismo tardio acelera o processo de transformação de experiências culturais em mercadorias — agora comumente tratadas por 'produtos culturais' — alguma coisa acontece no coração da cultura e das artes. De todos os atributos maravilhosos da aventura humana nesse domínio, talvez o mais característico seja a construção de autonomia para estipular universos-de-sentido que se apresentam como alternativa — complemento, fantasia, sublimação, negação, crítica, relativização etc. — com relação à percepção cotidiana do mundo e de suas regras. Falar da autonomia da arte é falar de

construção de liberdade, no sentido de aumento das escolhas possíveis — nessa perspectiva, a autonomia da arte é o oposto da alienação.

Da Idéia de *Kultur* como cultivo do espírito passa-se à montagem de indústrias culturais. Havendo indústrias há centros e periferias, definidos pela capacidade de estabelecer (ou de absorver) agendas e de projetar (acolher) valores, e, por conseguinte, um reforço inevitável de uma certa racionalidade (ou irracionalidade) hegemônica. Problemas e soluções precisam conviver com esse novo caldo.

Até que ponto a lógica peculiar da criação artística resistirá a essa transformação ecológica de grandes proporções, que vincula inexoravelmente o artista e suas artimanhas ao espaço de mercado? Como é que o artista vai fazer, para conseguir construir seu ofício apenas com a liberdade permitida pelos mercados? Morre a concepção de arte como invenção (ou preservação) de autonomia? Ou muda a definição de mercado — que aprende a lidar com as diferenças? Se mudar a definição de mercado então é porque o capitalismo terá mudado, socializando-se? Difícil imaginar que bicho seria esse, embora a noção de mercado comporte sutilezas e transformações mil.

No ritmo vertiginoso do processo de vinculação mercado/cultura, o que acontecerá com aqueles interessados em preservar a construção de autonomia como forma inequívoca do fazer/pensar humano? Será necessário desembarcar do trem da Idéia de arte/cultura tal como posta hoje em dia? Ou seremos simplesmente expulsos dele? Artistas serão aqueles que dirão: "Arte? Tô fora!". O que acontecerá com nossos primos, os cientistas, que enfrentam desafios semelhantes, contribuindo, com o estado de sua arte, simultaneamente para a destruição do planeta e para o fortalecimento de grandes multinacionais? Em ambos os casos transparece a importância mais do que estratégica, constitutiva mesmo, de uma ética desses fazeres. Ética e estética (ou falta de ambas) nunca rimaram tanto.

Vale observar que, 'não saber o que é arte' — autonomizando-se em relação ao que já existe e buscando outras alternativas — é uma instância fundamental do processo de criação. Quem já sabe o que é arte, faz outra

colsa — curte, vende, comunica, analisa, ensina, e até mesmo, atrapalha... É um paradoxo fundante: só os que não sabem o que é arte/cultura podem fazê-la. E também não é uma ignorância fácil. Muitas vezes, 'não saber o que é' dá um trabalho danado, trabalho de desconstrução, e, por conseguinte, de constituição de autonomia. É esse não-saber que engendra a liberdade com relação a tudo que cerca o artista — mercados, história, sua história, seu estilo, e até sua sensibilidade. Inventar é duro, exige relativizar tudo.

Mas quando a arte fica colada com o mercado, não saber o que é arte tende a ser um simples erro de avaliação mercadológica. Basta pensar na indústria mundial de cinema. Será esse o paradigma para todas as artes? Assim o parece. Imagine a montanha de recursos mobilizada por Hollywood e os resultados artísticos produzidos. Prevalece a sensação de que o avanço da linguagem poderia ter sido vertiginoso. É isso que está acontecendo em todos os outros campos? Uma macdonaldização cultural do mundo?

Logo atrás da hegemonia dos mercados vem a definição dos centros do mundo. Os lugares de gravitação, capazes de estabelecer agendas, e de fazer reverberá-las nas redes. Hoje, mais do que nunca, para fazer arte é preciso ignorar essa geografia perversa. Uma vez persuadido a entrar numa obra de arte, a habitar seu espaço experiencial, esse é o centro do mundo! O artista que se sentir "periférico" é um artista vencido. Apesar disso, dar um pum em New York é completamente diferente de fazer a mesma coisa em Jebe-Jebe do Penedo. O de Jebe-Jebe pode ser mais autêntico, porém o de New York pode contribuir para alterar a definição corrente do que é autenticidade.

A questão da hierarquização dos lugares não é apenas geográfica. Há também a constituição de lugares de fala. As manifestações artísticas trazem em si visões de mundo; toques de candomblé, abolos, congadas, cada um deles, permite visualizar uma fresta da história existencial de populações inteiras. Confrontados com a 'racionalidade' hegemônica (ou falta de), sofrem tanto quanto o mico-leão dourado. Mesmo quando o discurso é de preservação da diversidade há uma tendência inquestionável de deformar o preservado, adaptando-o à lógica da racionalidade hegemônica.

Pois é no meio do desminlinguamento dessas grandes narrativas — autonomia da arte, supremacia do estado-nacional, concepção de *Kultur* como cultivo do espírito, racionalidade hegemônica e etc. — que é preciso recolocar a questão do sentido da cultura brasileira. Como fazê-lo?



Era uma vez uma ilha ensolarada, lá pelo oriente longínquo, chamada Alh'ab, onde todos gostavam de música. Havia bandas e mais bandas, de todos os tipos imagináveis, e as noites eram verdadeiros festivais que se prolongavam até altas madrugada. Os meninos das escolas, todos eles queriam fazer música. No centro e na periferia da cidade, a mesma coisa. A música tinha uma importância comercial (e política) enorme; a economia da ilha e sua própria identidade dependiam disso, exportava-se música. Os turistas amontoavam-se para ouvir seus batuques e novidades. No entanto, nem sempre tinha sido assim. Durante muitos anos a ilha simplesmente importava canções e estilos e chegou a cantar alegremente letras que ninguém entendia. Como foi que aconteceu a mudança? O assunto era discutido em pequenos círculos. Alguns achavam que a riqueza vinha da herança étnica africana, tendo a erudição musical dos terreiros vazado para o âmbito do consumo, já outros pensavam que o segredo era a mistura de diferentes etnias em um caldeirão cultural, outros ainda, atribuíam a mudança a uma visão de marketing cultural, ou a forças sociais que finalmente conseguiram romper a barreira da repressão, ao talento de certos artistas que se projetaram fora da ilha trazendo visibilidade para todos de dentro, a uma

política cultural de vanguarda criada por um reitor da ilha que afetou toda a produção artística, a uma batida irresistível que hipnotizou a galera... as explicações se multiplicavam.

Um belo dia, um conselheiro do vizir insular, sonhou que tudo tinha mudado e que a ilha perdera o prestígio musical. Os bons músicos foram morar em outros lugares, os turistas mudaram de roteiro e as canções locais estavam sendo consideradas repetitivas e de mau-gosto no mercado externo. Preocupados com a tal premonição, as autoridades insulares reuniram algumas pessoas de bom senso e pediram que discutissem a situação do futuro da música em Aih'ab. Era preciso planejar... traçar metas e realizá-las. As pessoas de bom senso decidiram que não iam ficar discutindo as coisas em abstrato, queriam visitar os futuros músicos, aqueles a quem estaria entregue o futuro da ilha. Começaram pelas escolas, mas foram informadas que não havia um programa de ensino de música nas escolas de Aih'ab, 'eles aprendem em outros lugares'. Será que se fosse criado um grande programa de ensino de música estragaria o talento natural dos aih'abianos, pensou um deles (o que tinha menos bom-senso)? Será que a nossa música é melhor assim sem planejamento da formação dos músicos? Será que o avanço insular depende de pequenos/grandes gênios que surgem do nada, ou do trabalho com talento e disciplina? Onde é que as pessoas conseguem treinar a voz? Seria possível planejar e formar 1000 percussionistas de qualidade? Quantos professores de música existem em Aih'ab, perguntou um conselheiro? As perguntas foram se multiplicando, e as pessoas de bom senso ficaram cansadas de tanto trabalho. De repente, a ilha começou a discutir com entusiasmo seu futuro, e vários projetos inovadores apareceram na mesa. Aí o grupo do bom-senso marcou uma data para anunciar o resultado dos trabalhos... (a ser continuada)



*“Não estaria a música tão envolvida
com tudo que não é música,
quanto a fala com o que não é fala?”*

Charles Seeger

O presente ensaio investiga a aplicação de noções psicanalíticas à música, buscando um referencial que permita lidar com uma possível dimensão inconsciente desta atividade, algo que nos leva de imediato à relação mais abrangente entre música e linguagem falada, e a uma série de contribuições, teorias e polémicas produzidas ao longo de vários séculos.¹ A questão converge mais recentemente para a investigação da possibilidade de aproveitamento de enfoques das áreas de semiologia e lingüística em análise musical. Discute-se a natureza de uma sintaxe musical, sua relação com a identificação de unidades estruturais mínimas, seu caráter intrínseco ou simbólico — Nattiez [1975]; a relação entre significados musicais e a teoria da informação — Meyer [1967]; ou ainda a possibilidade de utilização de modelos da lingüística Chomskiana em teoria da música, visando a identificação de uma gramática, um sistema formal de princípios e regras aprendidos sem o controle absoluto de uma “introspecção consciente”, nas palavras de Lerdahl e Jackendoff [1983]. Outra referência indispensável vem de Seeger [1977], ao descrever fala e música como processos

1 Uma boa medida da dimensão abrangente desta discussão é o volume de publicações numa área “interna” tal como a relação entre texto e música, preocupação de compositores, intérpretes e musicólogos tanto no nível artesanal da combinação de sons como em níveis mais abstratos. Veja-se por exemplo o verbete Opera do dicionário oitocentista de J.J. Rousseau, onde “algumas idéias sobre a maneira de elevar e enobrecer a arte (de compor) são apresentadas, fazendo da música uma linguagem mais eloqüente que o próprio discurso”.

cómposicionais distintos, levando a tipos diferenciados de conhecimento. Distingue entre conhecimento falável, ou melhor, conhecimento produzido pela fala sobre música (“speech knowledge about music”), e conhecimento produzido através da música (“music knowledge”). Sempre que se quis “investigar” a música, foram na verdade os processos composicionais da fala que estiveram mais ativos; e foram aqueles processos composicionais da música, passíveis de referência pelos processos da fala, que estiveram mais expostos. No entanto, o conhecimento musical não é inteiramente comunicável pela fala. Ora, como lidar com este domínio do não falável em música? Qual a natureza deste conjunto de coisas que não encontra representação na fala?

Ainda de acordo com Seeger, a fala e a música podem ter tido uma origem comum, um sistema ancestral constituído por um conjunto limitado de sinais auditivos, ainda presente em várias espécies [1977:139]. Em algum ponto do processo evolutivo os conjuntos se diferenciaram, algo que encontraria paralelo no desenvolvimento individual de cada membro da espécie atual, já que a partir de um espaço auditivo único, o bebê aprende, ou melhor, constrói essa diferença de registro entre informação musical e informação falada. Somente após este processo de diferenciação é que um dos processos composicionais pode ser mobilizado para investigar ou simplesmente comentar o outro, e aí começa a história formal da produção de conhecimento em música.

Essas questões nos levam a pensar nas possíveis conexões entre música e psicanálise, até porque este ramo de investigações desenvolveu entre outras coisas, maneiras de lidar com a dimensão não-falável da própria fala. Outro fator de aproximação é sem dúvida o fato de que a atividade analítica estruturase em torno de uma escuta, ou seja, da capacidade de ouvir e acompanhar flutuações de sentido numa cadeia de associações.² Haveria então a possibilidade de vínculo interdisciplinar entre esses dois campos de conhecimento?

² Tenho ouvido na fala de vários psicanalistas um entusiasmo particular com essa dimensão auditiva (musical?) de seus cotidianos. A posição pode ser ilustrada com o seguinte trecho de Hermann [1979:26]: “...como a música, os sentidos possíveis do discurso têm uma existência apenas potencial, até que sejam interpretados.”

Podemos encontrar inúmeras referências a esta possibilidade, na literatura de análise musical, embora quase sempre circunstanciais. Schoenberg [1967:8] fala da invenção ou uso *inconsciente* de motivos na construção de semi-frases simples. Reti [1951:223] é bem mais explícito ao questionar se as transformações temáticas seriam *conscientes* ou *subconscientes*, concluindo pela primeira possibilidade, reconhecendo porém que durante algum tempo esteve inclinado a considerá-las subconscientes. Lerdahl e Jackendorff [1983:4] afirmam que o conhecimento de um estilo musical é em grande parte inconsciente. Forte [1977:7] chega a traçar um paralelo entre Schenker e Freud – este, “abrindo o caminho para um entendimento mais profundo da personalidade humana, com sua descoberta de que vários padrões de comportamento explícito são controlados por certos fatores subjacentes”, e aquele, “abrindo o caminho para um entendimento mais profundo da estrutura musical, com sua descoberta de relações específicas entre os eventos diversificados da superfície e uma organização fundamental”. Sabbeth [1979:231] dedica todo um artigo à tentativa de aprofundar esta analogia, concentrando na relação entre a teoria freudiana da produção de chistes e a análise linear de Schenker, baseando-se apenas na similaridade entre formações motivicas nos níveis reducionais intermediários, sem contudo justificar como a *Ursatz* Schenkeriana poderia assumir funções semelhantes às do inconsciente freudiano. A analogia acaba ficando um tanto forçada e sem respaldo da parca literatura musical oferecida.

Num estudo recente sobre percepção musical voltada para a música do século XX, Friedman [1990:xx] identifica duas estratégias de aproximação do repertório: a primeira delas é a de intensificar as *respostas instintuais* à música, tentando substituir a tradicional aderência às expectativas oriundas da música mais antiga; a outra é o apoio intelectual à habilidade auditiva instintiva. Dentro desta perspectiva é como se tudo dependesse do sucesso de uma espécie de plug instintual. Kramer [1988: 376], um estudioso das relações temporais em música, ao comentar a possibilidade de experiências musicais com percepção de tempo alterada, tendendo até mesmo à ausência de percepção de passagem do tempo (*timelessness*), faz referência à Idéia freudiana de que o inconsciente ignora a passagem do tempo, favorecendo uma concepção de tempo musical vertical, sem implicações (metas) lineares.

Vários outros exemplos comprovam essa espécie de namoro platônico da teoria da música com a psicanálise. As intenções tendem na maioria das vezes a pueris até mesmo gratuitas, embora algumas delas possam talvez ser levadas a produzir conseqüências significativas; o fato é que tais referências aparecem com relativa freqüência, muito embora duas resenhas recentes sobre direções interdisciplinares e novos paradigmas de pesquisa em teoria da música – Serafine e Slawson [1989] e Rahn [1989] – ignorem completamente o assunto. Para ser mais preciso, Rahn chega a recomendar a leitura do livro de Schneiderman [1983] sobre Lacan.

Do lado dos psicanalistas o namoro com a música é mais explícito. No entanto, de acordo com Spender [1980], que revisa a literatura internacional sobre o assunto, as contribuições dos psicanalistas para o nosso tópico “não formam um todo coerente”, algo que poderia talvez ser atribuído à relativa negligência de Freud para com a música.³ Mas, qual teria sido de fato a atitude de Freud em relação à música? Uma possível resposta aparece no começo do Moisés de Michelangelo [1914:253]:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo... Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. 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.

[Wherever I cannot do this, as for instance with music, I am almost incapable of obtaining any pleasure. Some rationalistic, or

³ Uma revisão mais aprofundada da literatura psicanalítica sobre música será objeto de um próximo trabalho. Uma boa revisão das idéias de Reik, Pfelfer, Racker e Kohut aparece em Guerchfeld [1989].

perhaps analytic, turn of mind in me rebels against being moved by a thing without knowing why I am thus affected and what it is that affects me].

[Wo ich das nicht kann, z.B. in der Musik, bin ich fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift].

Estamos diante de observações extremamente interessantes, reproduzidas parcialmente em inglês e em alemão, em função de um certo desvio de significado apresentado pelas traduções. Em primeiro lugar, Freud não parece de forma alguma indiferente à música, confessa-se apenas incapaz de obter prazer através dela, por não conseguir entender como e porque seria afetado. Ora, a palavra alemã utilizada para exprimir tal idéia, é bem mais forte que afetar – affect, oriundo do inglês; trata-se do verbo ergreifen (literalmente ser agarrado por, ser tomado por), que dispensa portanto o being moved inglês ou o romântico comover-se, do português. Freud está se referindo à música como algo que tem o poder de agarrar o ouvinte, e que se encontra além de sua capacidade de entendimento. Talvez o que Freud descreva como idiosincrasia seja parte essencial do ato de ouvir música: ser tomado por algo sem saber porque, ou mesmo o que seria esse algo. Se tal for o caso, a interação com música exigiria uma submissão a priori a esta regra, gerando desta forma uma distância considerável entre fala e música, uma espécie de escudo protetor contra o conhecimento falável, inclusive o psicanalítico.⁴

Além disso, algumas perguntas cruciais estão sendo sugeridas, e elas permanecem atuais: como é que a música pode produzir prazer? Qual a natureza (emocional, psicológica, psicanalítica...) da experiência musical? Trata-se de uma contribuição importante, já que o conhecimento falável sobre música raramente formula questões sobre a natureza dos prazeres musicais. Para fazê-lo, uma teoria sobre o prazer precisaria ser invocada, algo problemático por exemplo, para os séculos onde a justificativa das

⁴ Er – greifen: o prefixo “er”, que pode ser encontrado em diversos verbos alemães, coincide com a forma do pronome na 3a. pessoa (Ele)

construções analíticas vinha da Teologia. Problemático também para as correntes que se constituíram através da contemplação de relações numéricas, uma descrição genérica para os herdeiros da tradição Pitagoreana (onde se inclui Boetius, o grande teórico medieval) e chega ao nosso século em pleno vigor. É bem verdade que ainda na Grécia, Aristoxeno de Tarento (ca. 320 AC) pregava uma investigação sistemática dos mecanismos de processamento da informação musical, confiando na evidência fornecida por nossos sentidos, uma corrente que embora abandonada por muitos séculos, encontra-se hoje em pleno vigor com a concepção de uma teoria da música como ramo da psicologia cognitiva, como formalização de intuições de ouvintes mais ou menos ideais. Há no entanto, dificuldades evidentes com a inclusão do prazer como categoria cognitiva!

Apesar de tudo isso, é surpreendente dar-se conta de como a teoria da música lida com o prazer, ou pelo menos com o controle de prazer, mesmo sem formular perguntas explícitas sobre isso. Os princípios de progressão harmônica, ou de condução de vozes, lidam com o controle de movimento e proximidade em relação a um centro tonal desejado. As cadências estão repletas de prazer! A escolha de ritmos, timbres, texturas, tudo na verdade que dá origem a idéias musicais significativas está intrinsecamente relacionado à produção de prazer. A teoria da música tradicionalmente se comporta de maneira prescritiva em relação a isso, informando como as coisas devem ser feitas (um tema, uma série, uma forma...), evitando talvez dessa maneira, o outro lado da questão.

Vários psicanalistas defenderam a idéia de que a música parece ser protegida contra o perigo da articulação verbal, garantindo a seus usuários (ouvintes, intérpretes, compositores) um tipo bastante especial de liberdade, que por sua vez transforma-se numa fonte inquestionável de prazer. A presença de música (ou seja, de disposição para considerá-la como tal) provocaria uma evasão do domínio verbal, levando a uma espécie de regressão benigna, o que parece significar que as funções de controle do superego naturalmente diminuiriam. Essa tendência é descrita também por Spender [1980]:

Alguns teóricos insistem na capacidade da música de facilitar uma regressão a experiências tão primárias quanto a da 'mágica

do movimento' (Sterba, 1939). Ao responder a essa evocação de movimento em música, o ouvinte pode desfrutar de uma reverberação do estágio primitivo de ausência de limites entre o eu e a realidade exterior. Kohut e Levarie [1950] caracterizaram algumas formas de prazer musical como capazes de induzir, usando termos de Freud, 'sentimentos oceânicos' e uma sensação de 'onipotência mágica', e o 'ritmo como mediador de uma descarga cinética de tensão.

O reconhecimento de diferenças entre o universo auditivo e visual está aí presente na idéia de regressão benigna, que apresenta o universo auditivo como origem das atividades de significação. No âmbito de uma ontogenia da mente, pesquisa-se no momento uma possível relação entre as primeiras representações das cores, da fala e o processamento de informação musical no recém-nascido (discriminação e categorização), que aliás é capaz de reconhecer a voz materna já a partir dos primeiros dias de vida, Lynch [1992]. Esse espaço psíquico original, de natureza sonora, que uniria o recém-nascido à sua mãe, talvez esteja de alguma forma preservado no apelo da música para uma dissolução de identidade num ambiente oceânico de sonoridades. A idéia de 'sentimento oceânico' aparece em Freud [1930:82-85] como parte de uma tentativa de explicar o sentimento religioso, já no âmbito de sua última tópica, que concebe o ego como uma diferenciação do Id resultante do contato direto com a realidade exterior. A regressão benigna seria portanto uma referência à sensação de vínculo indissolúvel e de unicidade com o mundo externo, preservado no adulto, e estaria na base da religiosidade, da audição de música, e também do sentimento de comunidade.

Uma concepção simplista desse feixe de fenômenos vai nos levar a explicar a regressão benigna como diminuição das funções de controle do superego, mas já em Freud [1923] vemos o superego descrito como "mandatário do mundo interno, do Id", de onde viria o suprimento de energia de investimento para seus conteúdos. Neste caso, poderíamos conceber a regressão benigna que se insinua nas manifestações musicais como um apelo irresistível de um superego selvagem, tão bem caracterizado pelo dito de Lacan: "o supereu

é o Imperativo do gozo, Gozal".⁵ Com isto, percebemos uma aproximação entre a Incompletude do sujeito da fala, que é allás condição de sua situação desejante e o universo do gozo musical. Percebemos também uma conexão que vai surgindo entre a realidade pré-consciente dos mecanismos de prazer musical, e uma condição estrutural de significação (gozo), que acompanharia a própria possibilidade da existência de música. As miragens que alimentam o desejo, responsáveis pela conexão entre essas duas instâncias, aparecem representadas na ótica edipiana pela possibilidade de loucura ou morte (histeria ou obsessão). Não por outra razão procuramos no repertório romântico algo onde pudéssemos aplicar essas idéias, tendo selecionado o primeiro lied do *Dichterliebe* de Schumann que vai comentado a seguir.

⁵ Estamos conscientes da distinção essencial para Lacan entre prazer e gozo, e Nasio [1993] faz uma verdadeira demonstração didática da relação entre os dois conceitos.

Ex. 1 - Primeiro lied do *Dichterliebe* de Robert Schumann

Dichterliebe

Schumann

The image displays the musical score for the first song of 'Dichterliebe' by Robert Schumann. It is arranged in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with a Voice line and a Piano accompaniment. The second system starts at measure 5, and the third system starts at measure 10. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a characteristic rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The voice part is sparse, with long rests and a few notes that appear to be the beginning of the lyrics.

Antes porém, observemos que é preciso cuidado para não apresentar a audição de música como exclusivamente constituída por essa dimensão 'passiva', termo utilizado pela própria Spender, cujos vetores seriam a dissolução de identidade, a miragem do prazer absoluto e a própria idéia implícita de morte/loucura. É preciso entender que esses próprios vetores conduzem a uma outra tendência não menos prazerosa, envolvendo a

aquisição de controle sobre o material percebido e a construção interna de estruturas e hierarquias. Instaura-se dessa forma uma espécie de dialética entre as duas tendências, algo que nos levaria à conexão entre processo primário e secundário na experiência musical.

De acordo com Langer, [1989:240], “o poder real da música reside no fato de que lhe é dado, de um modo impossível para a linguagem, ser ‘fiel’ à vida do sentir; pois suas formas significativas têm aquela ambivalência de conteúdo que as palavras não podem ter”. Hersmann [1935:33-47] por outro lado, nos fala da capacidade que a música possui “de expressar os opostos simultaneamente”. Existiria melhor tratamento do tema ‘amor’ que o *Dichterliebe* de Schumann e Heine? O ciclo vai juntando uma série de pequenos pedaços e resignificando em cada canção aquilo que foi apresentado anteriormente. Cabe no entanto à primeira canção uma responsabilidade muito especial de instaurar esse processo, tocando na essência do tema. Mas tocar na essência de um tema como o ‘amor’ não é tarefa simples, não conduz a uma plácida e unívoca coerência; muito pelo contrário, é pela porta da ambigüidade que a primeira nota nos recebe, um Do# que só depois é possível entender como membro de um acorde de Dó# Maior que antecederia o Si menor inicial. Essa ambigüidade da primeira nota multiplica-se em uma série de fenômenos semelhantes: notas melódicas facilmente reinterpretáveis como notas de harmonia (como é o caso do Sol# do c. 1) gerando uma implicação de mudança harmônica na metade do segundo tempo de cada compasso da primeira frase; suspensões que aparecem no momento de resolução cadencial (c. 6 e c. 8). Isto nos conduz a um procedimento estruturador da composição, que se apóia paradoxalmente na ambigüidade. A seqüência harmônica inicial (Si menor / Dó# Maior7) prepara o terreno para uma tônica que nunca aparece (fá# menor). Em seu lugar, ouvimos uma espécie de tônica local, o Lá Maior. O final da canção enfatiza a ausência de fá# menor, deixando-nos com a sonoridade ‘dilacerante’ de uma Dominante com sétima, não resolvida.⁶

⁶ Komar [1971] propõe uma Ursatz bastante especial para esta canção, terminando com um Si sustentado por um acorde de Dó# Maior com sétima.

Ora, o espírito do poema é bem esse. A intensificação do amor e do desejo vai nos levando a algo bem diferente, aparentemente contrário, a impossibilidade de amar. O aspecto escolhido como essência do 'amor' foi portanto essa fronteira onde o prazer vai se encaminhando por intensificação para uma expectativa de prazer absoluto (gozo), com a possibilidade de morte. O poema já traz essa contradição, estabelecendo uma analogia entre o amante e a natureza ("Als alle Knospen sprangen", quando os brotos estavam brotando) que se encaminha para um final não resolvido ("Sehnen und Verlangen"). Se essa analogia falha, e o desejo permanece insatisfeito, então o contraste entre natureza e o amante pode tornar-se insuportável, assim como a morte se opõe à vida. A morte é uma idéia implícita, depende justamente da inversão da analogia (...quando todos os brotos estavam brotando, eu não pude amar, eu estava morrendo...). O amante ama, portanto, algo em si próprio, deseja o outro como desejante (deseja que o outro lhe deseje). Quando essa estrutura desmorona, é o próprio sujeito que desmorona. A música se encarrega de veicular com perfeição essa ambigüidade, onde amor intenso converge via narcisismo para a idéia de morte.

Schumann equaciona a impossibilidade de amor com a impossibilidade de resolução tonal (e também linear) e esse é o fato que mais nos interessa nessa análise. É através dele que podemos transitar da realidade do prazer musical numa canção, para a realidade dos mecanismos estruturais de prazer na música. Podemos, portanto, transpor essas idéias do nível particular de uma composição, para o nível genérico do conceito de Tonalidade, uma vez que a implantação de um centro tonal, e a estabilidade que dele decorre, dependem justamente do afastamento deste centro, de modo a permitir um movimento de retorno. A construção de estruturas melódicas (e harmônicas) que permitem a inferência de um centro como organizador de toda a estrutura é algo ancestral, que se estende ao repertório medieval, ao cantochão, ou mesmo ao repertório de culturas não-ocidentais. Mesmo com o abandono da Tonalidade, muitas peças continuam dependendo de 'centricidade' como estratégia de organização das alturas. A importância da inversão como procedimento gerador de séries aponta nesta direção.

A conexão fundamental entre a questão sugerida por Freud (sobre o prazer)

e a teoria da música, é precisamente o conceito de expectativa, ou melhor, a sobredeterminação de expectativas durante o processo de escuta — mesmo que apenas imaginada pelo compositor (Inspiração), ou lembrada pelo ouvinte. Vale a pena mencionar que o conceito de expectativa pode muito bem ser usado como conexão para um campo Interdisciplinar em pleno crescimento que é o estudo de 'música como narrativa'. A distância entre o sistema e a obra individual é equacionada à distância entre o nível da estória e o nível do discurso; de acordo com Maus [1991], é a capacidade do ouvinte em identificar 'ações' produzidas pelos eventos sonoros que autoriza a busca de modelos de narratividade para aplica à música. Nesta direção, Tarasti [1991] propõe a utilização do modelo semiótico de Greimas, e produz dessa forma uma análise da *Waldstein* de Beethoven a partir do conceito de 'curso generativo', concebido como um modelo semiótico de quatro níveis, capaz de 'gerar' textos musicais. É uma linha analítica que acena com a possibilidade de aproximação futura com a psicanálise, também esta voltada atualmente para o enfoque de redes de significantes.

Mas retornando à questão da expectativa, vemos que a Tonalidade é um sistema de expectativas, derivadas a partir da relação de quinta entre fundamentais. Uma nota que seja sustentada por algum tempo, ouvida com ouvidos tonais (e não com ouvidos indianos ou tibetanos), tende a transformar-se em Dominante e não em Tônica, o que aponta para a prioridade da expectativa sobre a chegada. A chegada representa precisamente um decréscimo de expectativa, um momento Ideal para conclusão. O Sistema Tonal (e todos os outros sistemas geradores de centros tonais melódico-harmônicos) mantém, portanto, uma réplica de nossa própria estrutura de prazer, onde o fazer desejar, gera tanto expectativa como impossibilidade, algo que transparece na pequena encenação da morte (ou de gozo) que cada cadência finalizante reproduz. A decisão de abandonar a Tonalidade neste século, e a reação desesperada contra esta decisão, precisa ser entendida do ponto de vista da possibilidade de perda do prazer. Neste sentido, a canção de Schumann pode ter sido uma profecia.⁷

É neste contexto que imagino possível e talvez fértil a conexão entre

⁷ O que a música pós-tonal está propondo é, na verdade, uma mudança de técnicas de produção de prazer. Mas qual seria o fator em maior evidência, a energia obtida através da transgressão ou aquela proveniente do estabelecimento de novos sistemas?

psicanálise e análise linear (Schenkeriana), já que esta última enfatiza justamente o conceito de expectativa, quando decide ignorar a contigüidade dos eventos da “superfície”, e através de critérios reproduzíveis, conecta no “background” eventos geralmente isolados uns dos outros na música (da superfície). A *Urfinie* de Schenker representa uma expectativa filtrada entre várias possibilidades, algumas das quais aparecem registradas nos níveis intermediários. Estamos lidando com uma hierarquia de expectativas. A propósito, vencem as expectativas descendentes, já que a *urfinie* deve ser sempre assim. Qual a explicação psicológica desta decisão analítica? A psicanálise também trabalha com contigüidades inesperadas, como a regra da livre associação indica. A livre associação torna-se bem pouco livre se considerarmos a sobredeterminação.

Retornando à idéia de decréscimo de controle verbal quando da audição de música, há uma outra linha a desenvolver, que se inicia ao reconhecermos o incremento da produção de fantasia assim proporcionado. O conceito de ‘novo’ em psicanálise se aproxima de forma muito interessante do conceito de ‘perda’. A perda é o novo, diz-se de forma sucinta, e isso bem poderia ser transposto para o universo da vanguarda. Para que se instaure uma cadeia significativa é preciso que o sujeito se constitua como independente do objeto a que está originalmente ligado. A fantasia seria então uma maneira de colocar-se na presença do objeto de desejo perdido. O bebê progride de uma situação inicial onde se confunde com o seio, para uma outra onde constrói uma identidade e passa a “ter o seio”. Entre esses dois extremos aparece a fantasia, como possibilidade de se identificar com o desejo perdido — “sou aquilo que perdi”, “estou lá com ele”.

A música se constituiria, portanto, em torno dessa possibilidade inconsciente de recuperar a presença do objeto. Estamos falando da dimensão mimética da música; não é por acaso que ‘interpretar’ em música é bem diferente do que significa em literatura. O intérprete em música refaz o percurso da própria música. Daí para o impulso de identificação com a voz que canta é apenas um passo. O narcisismo é uma das primeiras operações tangíveis de formação do sujeito, e traz consigo a necessidade de falar de uma polaridade que vai se instalando. Quando alguém gosta intensamente de uma música,

é de si mesmo que está gostando. O ouvinte é convidado a amar a música, porque através da fantasia que assim desenvolve, evita parcialmente a perda. Estamos no âmbito dos conceitos de narcisismo, catexia e identificação. O momento de inauguração do sujeito não pode ser feito sem referência a um duplo, cuja teorização Freud apresenta em *O Estranho* [1919]. É no espaço desse duplo, nas construções imaginárias que vão preenchê-lo que a música encontra seu terreno. A relação umbilical entre música e perda é um tema central do artigo de Brousselle [1979] que pretende dessa forma explicar o efeito de antídoto que esta exerceria com relação à depressão.

A relação entre um executante e seu instrumento reflete de maneira inquestionável esse processo de identificação, como se o corpo se ampliasse para incluir o instrumento, que passa a funcionar como zona erógena. O alto número de casos psicossomáticos em músicos, envolvendo as partes do corpo relacionadas às atividades de execução, deve ser visto como um dado confirmador. A mesma situação imaginada com compositores torna-se menos simples. O compositor erotiza aquilo que oferece, sua "obra". Não seria impossível traçar uma linha de conexão entre composição e analidade. Poderíamos progredir daí para a idéia apresentada por Segal [1979] que descreve a criação artística como equivalente psíquico da procriação. A situação clássica de crise em compositores, que param de produzir durante anos a fio, poderia ser abordada por essa via.⁸

Já que começamos essa espécie de digressão, avaliando o "potencial" psicanalítico das áreas de atuação em música, não parece justo concluí-la sem uma referência ao ensino da música, talvez a área mais necessitada de uma reflexão neste sentido. Não sei a quem cabe a culpa pelo imenso abismo entre Teoria Educacional e Psicanálise. A Educação Musical não constitui exceção. Muito haveria a aprender com uma investigação cuidadosa da análise do Pequeno Hans, que evoluiu de fóbico para música, depois do tratamento com Freud [1909], feito através do próprio pai da criança. A sublimação efetuada pelo Hans, e que o dirige para música, surge como ponto de chegada da série iniciada com o pavor dos cavalos. Compõem o processo de

⁸ Se o julgamento crítico se exacerba, o decréscimo de produção pode ser o único alívio possível contra a dor gerada em tais situações.

sublimação, tanto o ideal do ego, quanto o conceito de narcisismo. A seqüência Pai-Cavalo-Música, pode ser bem mais importante do que aparenta. Nenhum entendimento mais profundo do ensino de Instrumentos, ou do ensino de composição poderá ser atingido sem avaliar a dimensão transferencial que os mesmos assumem.⁹

Os mecanismos de significação musical são de natureza temporal, acontecem num universo específico algumas vezes denominado de 'tempo virtual'. O conceito de expectativa aponta para a dimensão temporal que a audição de música engendra. As seqüências de aparecimentos e desaparecimentos em música são fatores constitutivos desse universo de tempo que cada música oferece a seus ouvintes. A possibilidade de prazer está muitas vezes ligada à possibilidade de reconhecer, de reencontrar algo, como no jogo de carretel que dá origem ao *fort-da* Freudiano, descrito em *Além do Princípio de Prazer* [1920], e que a discussão do papel exercido por centros tonais já antecipou. Outra vez podemos fazer referência às idéias de Schenker, lembrando como elas tornam possível falar de tipos diferentes de retorno. As repetições de um mesmo acorde adquirem neste enfoque papéis completamente diferentes. Podemos colocar essa problemática no âmbito bem mais genérico do jogo entre consonâncias e dissonâncias, abordando assim as questões de temporalidade em diversos estilos.¹⁰

O processo de identificação e a fantasia de reencontro de um objeto perdido, fazem do tempo virtual da música uma realidade interior para o ouvinte. A 'ação' percebida nos eventos sonoros dá origem a uma espécie de narratividade, como observamos anteriormente. Quando o tempo do ouvinte fica equacionado com o tempo da música temos uma relação da maior intimidade e dramaticidade possível; já que a audição dispensa informações do universo visual, o processamento de música parece se confundir com o próprio pensamento do ouvinte, levando a uma percepção de si próprio enquanto ouvinte. As seqüências formadas por presenças e ausências

⁹ Miller [1987:54] afirma que Lacan desenvolveu o seu conceito de falo diretamente a partir das idéias de seu mestre, "o pequeno Hans".

¹⁰ A Idéia de que processos do tipo *fort-da* sejam fundamentais para o entendimento de música, aparece tanto em Brousselle [1979], quanto em Tabacof [1992].

estariam provavelmente na base da abertura de significação das unidades musicais, o que nos remete a duas direções de manipulação de expectativas: 'previsão' e 'correção retroativa'. A primeira seria o conjunto de expectativas que cada evento reúne, podendo-se citar o processo de "gap-fill" (espaço-preenchimento) descrito por Meyer [1982] como um exemplo; a segunda seria a capacidade de ressignificação que cada evento exerce sobre a cadeia que lhe antecede. Keller [1994:123] propõe que se use o termo 'background' para designar o conjunto das expectativas elicitadas mas não realizadas por uma determinada composição, juntamente com o total das expectativas nem mesmo elicitadas. O 'foreground' seria justamente o contrário, a partitura, aquilo que suprime o 'background', "ou até mesmo o reprime, no sentido dinâmico, psicanalítico". Neste caso, a análise pode aparecer algumas vezes como verdadeira revelação de expectativas que o compositor não sabia.

Quando falamos de seqüências de aparecimentos/desaparecimentos, incluímos aí os processos métricos, os processos rítmicos, as técnicas de transformação temática (ou Grundgestalt), o conceito de prolongação em Schenker, que seria uma espécie de alongamento da presença e todas as construções musicais que dependem de um jogo de oposições significantes. A constrangedora constatação da impossibilidade de negar alguma coisa em música, nos remete ao estudo dessas oposições como origem das estratégias de contraste e variação.¹¹ Deve-se observar que uma expectativa exige a presença de "algo"; estar na presença deste "algo" parece ser a base para a obtenção de êxtase em música. É impossível neste ponto deixar de mencionar a oposição tão em voga entre concepção linear e não-linear do tempo musical. A cultura ocidental teria investido ao máximo na idéia de linearidade (prazer como curtidão de uma linha de tempo que leva a algum ponto; prazer adiado; renúncia instintual...?), enquanto que as culturas não-ocidentais e várias tendências do século XX favoreceriam a não-linearidade (prazer agora, sempre, ...ou nunca; sem possibilidade de curtir o adiamento; tribal-totêmico...?). Será que poderíamos descrever a esperança de que algo (uma sonoridade, um ritmo) permaneça imutável como uma expectativa?

¹¹ A possibilidade de investigação psicanalítica do tempo musical parece bastante promissora, embora apenas esboçada como possibilidade neste artigo.

O abandono da articulação verbal pode ser considerada uma situação análoga à hipnose, e à atitude de “estar amando”, como descrita por Freud [1921], em *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*. Nesta situação, o objeto de amor é idealizado e ocupa o lugar do ideal do ego. Com isso talvez seja possível retomar o ‘ergreifen’ (ser tomado por) que foi nosso ponto de partida, acentuando a proximidade com a hipnose. O comando para dormir implica numa retirada de interesse pelo resto do mundo, um recolhimento à interioridade que também caracteriza a música. Segundo Freud, o hipnotizador faz ressurgir no sujeito parte de sua ‘herança arcaica’, revivendo dessa forma a experiência do pai primitivo. Parece ser possível desenvolver o mesmo raciocínio com relação à música.

O conceito de pai primitivo, apresentado em *Totem e Tabu* [1912:13] relaciona-se com a descoberta anterior do complexo de Édipo. Freud descreve o surgimento da idéia em seu *Estudo Autobiográfico* [1925]. Os sentimentos contraditórios envolvidos no ambivalente complexo paterno de crianças neuróticas ganham dessa forma uma perspectiva histórica, ou melhor, cultural, mítica:

O pai da horda primitiva, visto que era um déspota absoluto, apoderava-se para si mesmo de todas as mulheres; seus filhos, sendo-lhe perigosos como rivais, tinham sido mortos ou afugentados. Um dia, contudo, os filhos se reuniram e se aliaram para dominar, matar e devorar o pai, que fora seu inimigo mas também seu ideal. Após o feito, foram incapazes de assumir sua herança, visto que se atrapalhavam mutuamente. Sob a influência do fracasso e do remorso, aprenderam a chegar a um acordo entre si; agrupavam-se num clã de irmãos, mediante o auxílio dos ditames o totemismo...

Depois que o animal totem deixou de servir como substituto para ele, o pai primitivo, ao mesmo tempo temido e odiado, reverenciado e invejado, tornou-se o protótipo do próprio Deus.

A estrutura da psicologia individual conecta-se desse modo a contextos mais amplos como demonstra a seguinte observação feita no final do *Totem e Tabu* [p. 185]. O retorno do pai primitivo (depois de sua eliminação) é considerado fundamental para o surgimento da Arte e Religião:

“Ao concluir, então, esta investigação excepcionalmente condensada, gostaria de insistir em que o resultado dela mostra que os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte convergem para o complexo de Édipo.”

Um exemplo de perfeita interação entre música e hipnose pode ser encontrado na música de candomblé da Bahia. A associação entre música e dança (ajudada por outros fatores) torna-se hipnótica, conduzindo a um transe de possessão. Os orixás são “chamados” pelos atabaques e “baixam” nos corpos iniciados. Na verdade, a percussão e as canções funcionam conjuntamente, sendo aquela executada por três atabaques e um agogô (gan). Dois dos atabaques reiteram um padrão rítmico regular (reforçado pelo agogô), enquanto o terceiro, executado pelo alabê, “improvisa”. Essa parte “Improvisada” é geralmente mais lenta e sua execução exerce considerável influência sobre a dinâmica do transe. Vale a pena investigar com mais detalhe a estrutura interna de um dos “toques” mais exuberantes da tradição afro-baiana, qual seja, o *Alujá de Xangô*.

Ex. 2

Gan $\frac{12}{8}$ ||: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 :||

Le/Rumpi $\frac{12}{8}$ ||: [rhythmic pattern] :||

variante:

Le/Rumpi $\frac{12}{8}$ ||: [rhythmic pattern] :||

The rhythmic patterns for Le/Rumpi and its variant are represented by vertical stems and horizontal lines indicating the duration of notes. The variant shows a different arrangement of these notes compared to the standard Le/Rumpi pattern.

Temos aí uma estrutura básica de 12 pulsos, largamente utilizada em música africana. Mas há 14 ataques ao longo dos 12 pulsos, já que dois pulsos são “ornamentados” com ataques duplos. A posição relativa entre esses dois pulsos especiais é de importância fundamental. Outra observação analítica indispensável é a estreita relação entre o ritmo gerado e o comportamento

motórico. Há sete unidades motóricas (mão direita/mão esquerda), e a julgar pelas duas primeiras, imaginamos seis sub-divisões da estrutura básica de 12 pulsos, que flutuariam contra a divisão dos quatro grupos métricos. Ora, isso não é o que ocorre, a seqüência inicial é interrompida por uma aceleração da unidade motórica nos pulsos 5 e 12. Resulta daí uma solução lógica e inesperada, que coloca em movimento o seguinte conjunto de durações:

$$2+2+1+2+2+2+1=12$$

$$5 + 7 = 12$$

Há aí um delicioso conflito entre a percepção de duas metades iguais (6+6), apoiada por acentos métricos, e a percepção de duas metades desiguais (5+7), apoiada por acentos rítmicos, produzidos como uma consequência dos pulsos ornamentados. A energia produzida por este conflito é, sem dúvida alguma, responsável pela possibilidade aparentemente infinita de repetição do modelo rítmico, sem cansaço ou perda de interesse. O resultado é não-linear, nos termos de Kramer [1988], envolvendo uma oscilação de proporções. Embora a categorização do tempo musical no repertório do candomblé transcenda este artigo, podemos observar como funciona no Alujá. O nível hierárquico mais baixo (aquele do modelo rítmico) trabalha na verdade com duas metas lineares conflitantes. A repetição prolongada da mesma frase rítmica, sem distinções quanto ao grau de conclusão de cada frase, gera tempo vertical, neste domínio intermediário. O atabaque improvisado, e as inflexões da melodia, reintroduzem metas lineares, no nível hierárquico mais alto. Esse tempo vertical, aprisionado entre dois níveis lineares, parece estar capturando um pouco de eternidade, em analogia com o corpo das filhas-de-santo ao receberem os orixás.

O transe, o divino e a música são conectados pela noção de temporalidade que apóia essa manifestação cultural. Embora haja uma espécie de roteiro na festa de candomblé, ninguém pode saber de antemão se ele será seguido exatamente, ou como será realizado. Os fenômenos da consciência, que aparecem como dominantes numa situação de tempo linear, perdem sua predominância, gerando um espaço onde o Outro se manifesta; os iniciados

se transformam em divindades eles próprios. É curioso no entanto, que quem se aproxime do candomblé ouça muito mais sobre os orixás do que sobre Olorum, o criador do Universo.

Percebe-se com alguma surpresa que o criador fica preservado do contato com os humanos, o que talvez aponte para o perigo de sua presença, algo que o ritual de matança que precede a festa insinua. Com isso vamos percebendo como é possível conectar esse contexto com o conceito psicanalítico de pai primitivo, aquele cujo atributo essencial seria o acesso exclusivo ao prazer absoluto. Invocando-o até o extremo da incorporação dessa possibilidade de gozo, com um mínimo de segurança proporcionado pelo próprio mecanismo da identificação, pela intermediação dos orixás e pelo complexo ritual que acompanha o processo. Mesmo assim, abdicar temporariamente do controle exercido pela consciência é algo temerário, e nos remete ao “sentimento oceânico” e à regressão (nem sempre tão benigna) inerente a ele. Seria tal estrutura específica da música de candomblé, ou poderíamos considerá-la como um modelo ancestral, potencialmente válido para outras músicas?

Fala em favor dessa hipótese a conexão arcaica entre contextos religiosos e musicais, justamente onde a palavra não consegue penetrar. Estaríamos lidando com o domínio da identificação primária, que segundo Cabas [1982:190] “reúne uma identificação com o pai, a mãe e, finalmente com a figura combinada de ambos.” Essa identificação primária consiste na produção de uma matriz das identificações, que vai operar pelo efeito de clivagem da fase narcísica, produzindo um objeto. Estamos portanto no âmbito do conceito de ‘falo’ e da síntese que representa com relação às identificações primárias. O conceito de falo como algo “destinado a designar no seu conjunto os efeitos de significação”, atribuído a Lacan na *Revista Scilicet* 6/7 [1974:335], fornece uma conexão entre a identificação primária com o pai e os mecanismos de prazer e êxtase através dos sons, da possibilidade de estar na presença do “algo” desejado, que estrutura cada expectativa musical. Quando Meyer [1967] nos fala que a significação musical depende da produção de incerteza com relação a uma situação antecedente, está apontando para o caráter de imprevisibilidade desta significação com o

domínio do Outro que essa imprevisibilidade permite.

Um outro ângulo de abordagem surge da constatação de que o sentimento de coletividade também estaria ligado a uma espécie de regressão benigna. A música consegue expressar de maneira insuperável a natureza desse vínculo, o que poderia ser entendido como consequência da relação que viabiliza com as Identificações primárias. A cumplicidade que a comunidade de Irmãos desenvolve entre si através da *Ode à Alegria* na 9ª. Sinfonia de Beethoven, seria um exemplo. Daí também seu envolvimento constante com a dimensão do poder na sociedade, algo que permanece desde a realidade tribal, passando pelos tempos de papas e reis até os nossos dias, onde o controle dos meios de comunicação seria talvez o equivalente. A dimensão heróica e lírica tão característica do período clássico-romântico pode ser melhor entendida por essa via. Mas estamos tratando de uma condição que não se restringe a determinados períodos, que se dissemina quando percebemos a necessidade das polaridades significantes, aparições e desaparecimentos, a necessidade de repetição, a descarga de tensão que acompanha o retorno ao tema nas recapitulações; tudo parece apontar numa mesma direção.

Uma possível dimensão inconsciente da música pode ser imaginada como reação contra a perda, um encontro com um objeto de amor auditivo (através de processos tipo *fort-da*), sustentado pelo cenário impossível do prazer absoluto, e protegido por uma identificação com o pai primitivo. Essa identificação pode muito bem ser a origem do movimento em direção oposta à dissolução e êxtase, algo que se consegue com a colocação de ênfase sobre o controle da experiência perceptiva e sobre construção de estruturas e hierarquias, na direção do pensamento racional-analítico, descrito anteriormente como um dos componentes fundamentais do ato de ouvir música. Esta seria a base para o desenvolvimento da extensa literatura de “regras” para composição, contraponto, harmonia ... nascidas com uma impossibilidade quase estrutural de discutir os elementos do componente oposto, controlado pelo prazer, êxtase, hipnose, dissolução...



A água é falsa, a água é boa

Nada nadador!²

Primus – O que vem a ser um professor-felippe? Uso essa expressão — ‘professor-felippe’ — como um substantivo composto. A pergunta traz em si dois desafios quase intransponíveis, dizer o que vem a ser um professor, e o que vem a ser felippe.

Secundus - Mas não estamos aqui para explicar ninguém (idiota); essa é uma sessão em homenagem a...; você está aqui para reverenciar...

Primus - Tudo bem, reverenciar; mas o que é mesmo reverenciar? é dizer todas aquelas coisas que se dizem nessas ocasiões? Felippe ia adorar essa babaquice! Ou então repetir o que ele disse e fez? Como é que posso homenagear alguém sem entender e destacar o que merece homenagem e louvação? Estamos aqui para entender sim! Aliás, como disse o grande Aristóteles: “A grandeza não consiste em receber honras, mas em merecê-las”.³

Secundus – Você achou essa máxima na última edição de Coquetel, e tem o desprazer de citar aqui? Olhe, antes de mais nada, você pode agradecer aos céus que não entende felippe direito. Não entender alguém é uma das poucas esperanças de felicidade que nos resta na sociedade Macdonaldizada... A regra é entender todo mundo, não existe surpresa num mundo homogeneizado. Lembra de Chacrinha: Vocês querem bacalhau?

¹ Fala de homenagem póstuma a Luiz Felipe Perret Serpa — físico, educador, reitor e amigo; meu, e de muitos.

² Poema de Jorge de Lima, intercalado ao longo do texto (em negrito).

³ Achê essa máxima na minha palavra cruzada.

Tertius: Como reverenciar Felipe de forma condigna, sem perguntar se gostou ou não, sem babaquice?

**A água é mansa, a água é doida,
Aqui é fria, ali é morna,
A água é fêmea
Nada, Nadador!**

Conheci-o já magnífico. Estava em pleno exercício de construção de uma performance capaz de dialogar com a ambigüidade estrutural entre educar e reitorar.

Primus – Não gosto da expressão macdonaldização da sociedade. Transforma esse senhor McDonald em referência conceitual; Você nomela e atribui um poder ao mesmo tempo... Ficar falando da realidade não é superação de nada. A realidade pode ser uma prisão. Veja que Boaventura Santos define como teoria crítica **toda teoria que não reduz a realidade ao que existe**. A realidade, qualquer que seja o modo como é concebida, é considerada pela teoria crítica como um campo de possibilidades, e a tarefa da teoria consiste precisamente em definir e avaliar a natureza e o âmbito das alternativas ao que está empiricamente dado.

Secundus – Pra mim, Isso aí poderia ser também uma definição de composição.

Tertius – Ao invés de brigarem por entender ou desentender Felipe, vocês poderiam se dar conta de que talvez seja possível abordar Felipe através dos desentendimentos, abordá-lo pelo lado da dissonância...

Secundus – Mas isso pode ficar deselegante...

Tertius – Não necessariamente. Talvez vocês possam encontrar categorias de paradoxo que perpassem Felipe.

Primus – Eh, Eu gosto da idéia. Poderíamos identificar paradoxos que estejam em Felipe e na vida contemporânea, e assim não estaríamos reduzindo-o a um esquema qualquer e sim apontando avenidas...

Secundus – avenidas, ruelas e becos... becos sem saída também são parte

da vida e da teoria.

Ele guardou da física a perspectiva da visão macro-sistêmica, da filosofia do experimento... O que vem a ser o experimento humano?

Primus – Estamos de acordo nisso; agora como vamos encontrar essas linhas paradoxigmáticas?

Secundus - Paradoxigmáticas? Que zorra é essa?

Tertius – É paradoxo com paradigma. Também poderia ser paradigdoxais, mas prefiro paradoxigmáticas mesmo. Basta pensar em palavras chaves capazes de sintonizar com Felipe e verificar as dissonâncias que porventura carreguem. Por exemplo: **vida, destinos, universidade, sociedade, desejo.**

Primus – Começemos por universidade; todos sabem como isso mobilizava Felipe. Achava que talvez a universidade não sobrevivesse a essa mudança de paradigma que estamos atravessando. Quantas vezes ironizou a *university corporation* — imaginem o campus totalmente macdonaldizado; verdadeiros hambúrgueres universitários, servidos após uma grande e esterelizante reforma curricular. Tudo inegavelmente mais limpo e arrumado; a garçonete chefe (professora contratada pela fundação) avalia cuidadosamente a produtividade acadêmica...

Secundus – Mas isso é uma visão do Inferno de Dante (o outro, é claro). Nem sempre o mercado foi uma personagem tão acachapante assim. Afinal é preciso reunir conhecimento sobre produção de prosperidade; é preciso alguma forma de pensamento sistemático que possa dar conta da prosperidade — em vários níveis, individual, comunitária, nacional, coletiva; onde é que estão as experiências de construção de prosperidade coletiva sem mercado? Certamente não na China. Xangai hoje é uma espécie de São Paulo, e pensa em dinheiro todo dia. Val ser preciso convocar o povo da economia solidária...

Secundus – Mas isso pode nos levar à famosa situação da mulher ligeiramente grávida. Não existe uma sociedade ligeiramente capitalista. Não existe uma universidade ligeiramente pública...

Abre parêntesis:

Para Felipe, o desafio de repensar e de preservar uma universidade pública era essencial. Mais ainda: acreditava que um novo modelo de universidade era absolutamente necessário para o Brasil; uma universidade que levasse em conta a dimensão de nação e de solidariedade, e entre outras coisas, o povo que aqui existe...

Merece registro específico o conceito de universidade constituída por programas temáticos; onde todas as atividades (graduação, pesquisa, extensão) aconteceriam no âmbito desses programas — essa proposta foi apresentada no Seminário de Cachoeira, em 1997. Os estudantes seriam alocados em programas e não em cursos...

Mais recentemente, Felipe trabalhou o conceito de comuniversidade, a partir da experiência no Iguape.

Secundus – Esse paradoxo da natureza universitária atinge-nos a todos; como desenvolver uma instituição pública numa sociedade organizada pelo lucro e por marcas históricas perversas de oportunidades-zero para muitos. Parece que é impossível reverenciar Felipe sem iniciar uma discussão sobre a sociedade, e sobre o que fazemos nela, dela, para ela, c’o ela, contra ela, Manuela..., desculpem, Manuela não, é minha prima.

**A água sobe, a água desce,
A água é mansa, a água é doida
Nada, Nadador!**

Primus – Mas o que vocês pensaram ao incluir os destinos na lista de palavras-chaves?

Tertius – Eu pensei na ligação perene de Felipe com a utopia, e isso gera pelo menos dois tipos de dissonância. Os de índole conservadora, mais aferrados ao que existe, estranham na paixão pela utopia a insinuação de um outro mundo. Esse é o caso típico.⁴

⁴ Querem um exemplo; finalmente prevaleceu o bom senso e foi decidido que títulos de Doutor Honoris Causa, só aqui, entre as paredes desse recinto sagrado; o mundo lá fora é muito arriscado e perigoso, no sentido da imagem da instituição, que pode ficar lesada para sempre... cuidado, muito cuidado com a política de comunicação da instituição; ela chega a ser mais importante do que o que a instituição faz...

Porém, vista de perto, a utopia não pode ser binária, já que comporta uma série de gradações, e ameaça virar a mesa em várias direções distintas; há os que se apegam a uma visão fixada (binária) de um desses outros mundos insinuados, e estranham o que é polimorfo. Felipe incomodava em ambos os casos.

Secundus – Eu acho muito bonitos esses discursos que destroem a visão binária, mas fico pensando como as escolhas binárias são importantes. Para começar, o corpo é binário. Preciso escolher um dos dois pés para iniciar uma caminhada. A grande tarefa do professor é ensinar os alunos a pensar com os próprios pés. Já me disseram que é daí que vem a palavra pé-dagogia.

Tertius – Esse paradoxo do binário e do polimorfo pode ser encontrado em várias direções. Do ponto de vista da lógica dos territórios disciplinares constituídos pela modernidade, o destino é aprofundar via especialização, ou permanecer superficial e ultrapassado — portanto, binário. Toda a lógica da excelência universitária acaba repousando nessa premissa. A resposta polimorfa é a inter, a multi, a trans e a pós-disciplinaridade. Felipe incomodou bastante nesse item. A ponto de não se saber quem estará esperando por ele na entrada no céu — um físico, um educador, um epistemólogo, uma liderança comunitária celeste, um reitor, um estudante... não sabemos ao certo. Isso se ele não estiver propondo trabalhos de campo no purgatório em nome da diferença...

A água é falsa, a água é boa

Nada nadador!

Primus – Acho muito importante a predileção por destinos polimorfos — embora não tenha se poupado das escolhas binárias. Mas essa predileção pelo polimorfismo nos leva à dimensão vida, ou vivida, como apoteose do que é polimorfo. Felipe parece ter caminhado mais e mais na direção de que ensinar e viver estão muito próximos. Que é impossível separá-los. Ou como costumava pontificar — as ontologias precedem as epistemologias. Seu gosto pela vida, por conversar e tomar café, por falar e contar o caso paradigmático... não se distinguem de sua pedagogia.

Secundus – Lembro que chegando em comunidades ele se preocupava bastante em desativar o papel de fazer coisas como universitário; e se preocupava também em impedir que os estudantes saíssem correndo para fazer coisas; ou seja, tinha uma consciência profunda de que a dialética da pedagogia desemboca algumas vezes (muitas vezes; todas as vezes?) em saber criar espaços, espaços em branco... entre-lugares (um conceito que usou para exprimir o campo da interação universidade / sociedade, mas que também pode ser transposto para a situação de sala de aula).

Primus – Então, qual é a parte da pedagogia que estuda a criação desses espaços em branco, esses entre-lugares, que não são ausências? Essa “passividade” do professor é passividade ativa (passividade, aliás, é uma péssima palavra para falar disso); é nesse espaço em branco que o estudante é convidado a construir uma identidade..., a dar conta de sua liberdade; portanto, convidado a viver.

Secundus – O que me parece mais importante nesses espaços é a dimensão da cumplicidade. Esse espaço vazio era iluminado por um olhar, uma presença, uma testemunha — lembra Drummond, interesse todo mundo tem, o difícil é achar uma testemunha. É essa dimensão pedagógica que me parece fundamental.

Tertius- Mas vocês não podem esquecer que o que estamos dizendo é que antes da pedagogia vem a vida. Os espaços de criação acontecem como momentos de uma trajetória; e é essa trajetória que dá sentido às criações.

Primus – A existência de espaços em branco, e o convite que se estabelece para criar, para criar e dialogar com essa trajetória de vida, tudo isso atuando em conjunto, constrói uma situação desejante muito peculiar; um senso de liberdade, e um senso de missão, de papel político. Paradoxalmente, parece surgir também uma certa sensação de falta de responsabilidade — pelo menos daquela responsabilidade *in vitro*, *a priori*, que geralmente é responsabilidade de defesa do status quo. No âmbito da criação educacional a responsabilidade precisa ser recriada, redefinida, é parte da tarefa.

Secundus – É verdade, num certo sentido, a proximidade de Felipe, e sua cumplicidade acabavam por deixar implícito que tudo (ou quase) poderia ser

questionado. Essa atitude de reinvenção do mundo não deve ser confundida com aquele chavão do “se hay gobierno, soy contra”; não se trata disso; era um anelo muito mais abrangente, algo como “se há ordem simbólica, sou contra”, ou então, “se há ordem simbólica, vejo que há uma outra, e que talvez essa outra seja preferível” — esse princípio propulsor não afasta os poderes Institucionalizados da ação. Os governos podem participar desse processo como parceiros — especialmente se felippe fosse Reitor.

Primus – Você está dizendo, então, que ser um professor-felippe depende em grande medida dessa estratégia de cumplicidade, que abrindo a fresta de novas ordens simbólicas transformaria professor e alunos em adeptos de uma causa comum, companheiros, irmãos?

Secundus – É, crelo que se possa dizer isso. Uma forma mais radical e psicanalizante de frasear, seria dizer que havia na estratégia pedagógica de felippe uma certa Insinuação de que o pai não existe. Antes que você salte nos cascos, lembre que é o pai simbólico, o autor implícito da ordem simbólica.⁵ E que ordem simbólica é essa? É o estado de coisas que nos aguarda quando precisamos aceder à linguagem, e abandonar o paraíso da gratificação imaginária. Se havia um convite para imaginar uma outra ordem, havia essa afirmação implícita — o pai é outro, sejamos filhos de outro pai porque esse daí não está com nada...

Primus – Mas isso criaria uma sociedade anárquica de Irmãos. E o senso de autoridade estava (de alguma forma), definido em torno de felippe. Acho que seu modelo pode ir por água abaixo...

Secundus – Veja que eu não disse que o motor psicológico da relação pedagógica com felippe era “não existe ordem simbólica”, e sim “há uma outra ordem simbólica diferente desta que aí está”. Ou seja, o papel do pai, questionado com relação à ordem vigente, reaparece na ordem utópica. Um pai reinventado, mas sempre pai...

Primus – E daí?

⁵ A questão aqui não é questão de gênero; deixo essas urticárias lá para a psicanálise resolver ou não. Estou me referindo ao processo de entrada na ordem simbólica e ao afastamento do paraíso perdido da amamentação e da construção identitária pela via do Imaginário.

Secundus – E daí que, para resumir uma história que pode ser bem comprida, creio que havia por um lado um lugar de pai que era declarado vago (ou pelo menos sem legitimação), e por outro, esse lugar era preenchido pela própria presença testemunhal de felippe. Aquele espaço em branco garantindo a criação, e pleno de um olhar que via o que estava sendo criado, seria uma antecipação da nova ordem simbólica desejada. Estou dizendo que a pedagogia de um professor-felippe lida com essa afirmação dupla, não linear: **o Pai não existe, e sou eu**. É que esse entre-lugar, permitia uma acoplagem com o projeto desejante dos alunos.

Reparem que a segunda parte da fórmula — e sou eu — não pretende afirmar que felippe se arvorasse paternalista ou patrão. Ela também permanece exposta ao refluxo da primeira parte (o pai não existe, portanto, também não sou eu). É mais como um vai-e-vem: sou eu, não existe, sou eu, não existe... Ou seja, o sou eu é uma consequência de estar afirmando que não existe. Quem tem autoridade para afirmar que não existe, ocupa mesmo que involuntariamente o lugar da autoridade.

**A água é mansa, a água é doida,
Aqui é fria, ali é morna,
A água é fêmea
Nada, Nadador!**

Primus – Você estaria disposto a criar uma tipologia pedagógica a partir dessas fórmulas paternas?

Secundus – Oh meu caro, isso aqui é um solilóquio e não um tratado de psico-pedagogia. Mas posso imaginar que uma fórmula contrária, do tipo: “O pai existe, e eu o represento aqui”, seja bastante importante para o ensino que visa a reprodução de modelos. Na verdade, essa fórmula apóia o ensino universitário tradicional como um todo. Não é à toa que estamos na casa de Edgard Santos. Todo o prestígio da universidade repousa em ser depositária de códigos de tradução de uma ordem simbólica valorizada pela sociedade. Dizer a um sem-teto que o que ele faz para abocanhar alguns trocados é uma forma preciosa de conhecimento, vai de encontro a toda essa montagem...; e felippe acreditava nisso com toda força.

Primus – E pra onde você espera ir com essa espécie de síntese?

Secundus – Primeiro quero ressaltar (confirmando) o caráter paradoxal da atuação de Felipe. Ensina-se pelo paradoxo, mais do que pela coerência. Ensina-se pela incerteza, e de preferência, no sentido contra-hegemônico. Vale lembrar a preocupação intensa com as questões de forma. Uma ojeriza profunda dos formatos acadêmicos que não permitem flexibilização, conversar livre... Dar aula era coisa do passado.

O que é que se aprende com um professor-Felipe? Uma sensação de liberdade, um anseio pela busca e circulação de novas palavras, novos ângulos. Um empurrão na direção da ousadia e da criatividade. A consciência da natureza política das escolhas a serem feitas. Ingenuidade para continuar tentando. Amplo conhecimento dos aparelhos educacionais...

Primus – Lembro que quando houve um protesto de estudantes da residência, e fizeram um varal na entrada da reitoria, pendurando roupas de cima e de baixo... o que fez Felipe, então reitor? Sentou-se no chão da escada com as estudantes e conversou sobre o caso, sobre as dificuldades. Com isso, estava desconstruindo o personagem Reitor, num estilo brechtiano. Ao mesmo tempo que fazia isso, surgiam manifestações indignadas por esse tipo de atitude — Reitor não pode fazer isso!

Secundus – A insinuação de que o Pai não existe dialoga de forma intensa com uma afirmação latente na cabeça de todos os envolvidos; com a própria fonte de desejo. Dialoga também com uma situação mundial de declínio da figura do Pai simbólico.

Essa insinuação ocorre na pedagogia de Felipe a partir de um convite para ultrapassar a ordem hegemônica. Esse passo implica muitas vezes a descoberta de um verdadeiro deslumbramento. Quando o suposto saber do mestre (no caso Felipe) anula a pressão da reprodução da ordem simbólica vigente, surge uma espécie de zona sem gravidade. Os estudantes flutuam nessa zona — e se forem lembrados por um momento que a ordem simbólica existe, podem ferocar como zangões... Mais adiante, quando ultrapassam esse nível de deslumbramento vão se dar conta do tamanho

da empreitada (re-inventar uma outra ordem) e tanto podem desistir do investimento, como podem dar passos nessa direção.

Secundus – Na verdade, tudo que ameaçava se institucionalizar demais ia perdendo a graça pra ele...

A água te lambe, a água te abraça

A água te leva, a água te mata.

Nada, nadador!

Senão, que restará de ti, nadador?

Nada, Nadador.

Viva Felipe!



Dedicada a Sangalo cantando em English.

Oluap foi à feira, digo, ao concerto. Viu tudo, ouviu tudo, e enquanto via e ouvia escolhia cuidadosamente os assuntos que poderiam ser enobrecidos por seus comentários na imprensa. O público bateu palmas na hora errada. Isso bem que merecia um piparote exemplar, não sabiam a diferença entre um movimento e uma peça inteira, ou pior, não sabiam a diferença entre Corelli e Debussy? Uma parte do público ficava constrangida por causa do solista Internacional visitante, e a outra esquentava as palmas da mão. Um shhhhhh ao mesmo tempo vigoroso e discreto cortou a gafe ao melo (lembrando Sotnas F., que havia morado na Alemanha e internalizado o superego germânico), e o solista se recompôs para continuar a sonata barroca...

Tem gente que vai aos concertos para se sentir mais chique, mais europeu e mais culto. Só aos poucos El Ai'hab vai se refinar para entender essas coisas mais sutis, encravada como está na África e nas práticas tribais onde a dinâmica entre público e executante é completamente outra, todo mundo quer participar, pegar nos instrumentos, cantar, conversar e batucar. Ao criticar essas palmas fora de hora, estarel apenas ecoando uma repressão eurocêntrica, ou pior, pleiteando um "branqueamento" da cultura, torturava-se Oluap. Mas Corelli não previu aquelas palmas fora de hora, será que um pouco de

fidelidade ao compositor é racismo cultural? Racismo cultural? Essa expressão é um atraso de vida, é totalmente fundamentalista. Tudo o que precisamos em Aih'ab é de uma tecnologia de convivência entre coisas distintas, cada uma com sua autenticidade, peçam uma consultoria de Skinner, o da engenharia comportamental de Walden II. Hmmmm! Mas veja bem, essa visão resgata a dignidade de cada idioma e tradição cultural, mas esquece todo o processo de interação que vem acontecendo há séculos. E quanto ao método, a tal engenharia comportamental, o planejamento de ambientes para induzir determinadas atitudes, ele já vem sendo bastante usado em shoppings e lagoas, e o resultado fica meio artificial. Fica, mas funciona. Você acha que cultura é uma ligação com o passado? Cultura é, antes de mais nada, o ticket para um futuro e para o mercado, e se não funciona não presta...

Aih'ab é uma pérola enquanto problema cultural, e a rigor não é nem problema, já que tem vida própria e não espera nada para ir vivendo, só é problema quando a gente pensa. Tem sentido falar em Bach em Aih'ab ou apenas no Bach de Aih'ab? No Corelli palmeado? Uma coisa é certa, em Aih'ab vive-se um conflito perene entre os purismos e as tradições legítimas (herdadas de outros lugares) e as misturas e diálogos também legítimos (construídos lá mesmo como uma forma de sobrevivência). E daí? E daí que lá naquela ilha do Oriente quase médio, eles vão aos poucos forjando um conceito próprio de legitimidade, um conceito quase esquizofrênico porque pode ser o mais puro ou o mais misturado, mas ainda assim, tão saudável quanto a vida e suas vicissitudes, chelo de metamorfose e humor.



Já dissemos anteriormente que o ritmo tem a ver com durações (chronoi) e com a percepção das mesmas, e diremos mais uma vez agora, porque isso é de certa forma o ponto de partida para o estudo do ritmo. Precisamos reconhecer o ritmo e o meio ritmizável (rhythmizomenon) como noções e naturezas distintas, relacionadas entre si da mesma maneira que a forma se relaciona com o material a recebê-la.

Aristoxeno, Elementa Rhythmica.

Uma visão abrangente do campo

O que é mesmo análise musical? O que significa adentrar um espaço de criação musical em busca de uma construção analítico-sintética capaz de representá-lo condignamente? O que é mesmo esse espaço de criação musical, quais os seus limites? Não é apenas o compositor (ou agente da criação) que uma análise representa, mas também o espaço de criação metodológica/estésica da testemunha ocular/auditiva que é o analista; a tarefa exige uma negociação entre as categorias do observado e do observador. Além disso, o que seria 'representação condigna', senão justamente o processo de ultrapassar o nível da mera representação, beirando a revelação, a exposição daquilo que se esconde atrás das aparências?

A capacidade de tomar os fenômenos musicais como objeto de especulação teórica — numa perspectiva filosófica, crítica, pedagógico-prescritiva ou analítica — acompanha a civilização ocidental desde seus primórdios, como bem ilustra esse texto de Aristoxeno, um dos alunos prediletos de Aristóteles, e encontra paralelos em outras civilizações antigas, tais como a China e a Índia. Que alguém, em época tão remota, estivesse preocupado em analisar

o fenômeno ritmo em seus elementos constituintes é algo de grande interesse para a musicologia sistemática de nossos dias, especialmente tendo em vista o esforço recente na direção de uma teoria do ritmo.

A relevância da análise de Aristoxeno pode ser avaliada ao levarmos em conta a recente polêmica sobre possibilidades e impossibilidades relacionadas à serialização do ritmo. Quando Leonard Meyer — apud Epstein (1979, p. 22) — critica a Idéia de serialização do ritmo, observando que os eventos de tempo são apenas relacionais, enquanto que os eventos de altura são fenomênicos e relacionais, está, de certa forma, fazendo reverberar essa distinção apresentada por Aristoxeno há mais de dois milênios.

O campo da análise musical não pode ser visto apenas como o domínio daquilo que foi produzido a partir da disseminação do termo, em meados do século XIX. Toda a tradição da teoria composicional, de Zarlino a Czerny passando por Fux, Rameau, Matheson, Koch, e mais anteriormente ainda, toda a produção teórico-filosófica, de Aristides Quintiliano e Boécio a Guido D'Arezzo e Zarlino, tudo isso coloca em jogo perspectivas analíticas da música. A concepção de análise como “descrição ou interpretação de uma situação ou objeto qualquer nos termos dos elementos mais simples pertencentes à situação ou ao objeto em questão” — Abbagnano (1982, p. 48) —, portanto, como *resolução* desse objeto ou situação, já aparece em pleno vigor nos escritos de Aristóteles, de quem Aristoxeno foi discípulo aplicado, e avança para a Idade moderna através da retomada do interesse pela retórica. Embora o produto final desse tipo de procedimento analítico seja diferente da aplicação sistemática do método a peças individuais, marca distintiva da análise musical recente, não há como negar que a base conceitual é a mesma.

A vastidão de perspectivas decorrente dessa abertura para a produção teórica anterior é ainda modesta se levarmos em conta a capacidade de outras culturas — periféricas à civilização ocidental, ou mesmo completamente desvinculadas desta — de produzir especulação teórica sobre música, mesmo quando de forma integrada e integradora, a partir do polinômio música-dança-religião-ecologia. Acrescente-se a isso a literatura analítica ocidental de orientação etnomusicológica.

Seguindo essa direção centrípeta como forma de delinear as dimensões — ou mesmo a dificuldade de delimitação — do campo da análise musical, seria preciso lembrar ainda, a relevância de desenvolvimentos originados em outras áreas de saber, que muitas vezes têm inspirado iniciativas paralelas de aplicação aos problemas musicais. Um dos exemplos mais claros é o da lingüística, sendo o enfoque de Lerdahl e Jackendoff (1983) o caso emblemático desse tipo de interação, além dos modelos matemáticos e da informática, da psicologia (e psicanálise), filosofia, sociologia, antropologia, entre outros.

O sentido de evocar esse horizonte de possibilidades não é apenas o compromisso com a abrangência acadêmica exigida de qualquer trabalho da área, mas também a constatação de que a tendência prevalente até bem pouco tempo, de autonomia e independência de cada novo modelo analítico, ou seja, a idéia subjacente de que o modelo “recém nascido substituí os precedentes e os anula” (Nattiez, 1990, p. 50), vem, pouco a pouco, cedendo lugar ao acolhimento de uma multiplicidade de enfoques, abrindo espaço não apenas para a convivência de soluções diversas, mas também estimulando o desenvolvimento de interações. O próprio trabalho de Lerdahl e Jackendoff (1983) pode ser mencionado como exemplo de interação entre conceitos e perspectivas tomados da análise schenkeriana e da teoria do ritmo, em diálogo com metodologias da lingüística generativa.

O reconhecimento da importância dessa multiplicidade de referências parece estar traduzido por um aspecto claramente observável em publicações recentes — Harrison (1994), Lester (1992), Dahlhaus (1990) —, qual seja, a intensificação do diálogo entre análise e história da teoria, em torno de questões relevantes para ambas. É possível que essa aproximação esteja relacionada com a multiplicação dos enfoques analíticos mencionada anteriormente, e com a possibilidade de fundamentação mais sólida, que a perspectiva histórica promete. Ao abordar a teoria composicional do século XVIII, Lester (1992, p. 1-2) consegue ilustrar a questão de forma inequívoca:

Essa foi a era na qual muitas características da teoria moderna emergiram pela primeira vez, e na qual os teóricos começaram

a enfrentar em termos modernos, assuntos que permanecem desafiadores nos dias de hoje — a natureza da interação entre linhas e harmonias, a natureza da interação entre motivos melódicos, fraseado e harmonias, os elementos que concorrem para a mobilidade musical e as melhores maneiras de entendê-los, a relação entre conexões ponto a ponto e estruturas abrangentes, e a presença de fundamentos estruturais sob a superfície composicional.

Lester está assinalando a estreita dependência que existe entre o trabalho analítico realizado no século XX, por correntes tão consolidadas quanto a teoria do ritmo, o tematicismo e os procedimentos reducionais-schenkerianos (para mencionar apenas três), e a teoria composicional setecentista, raiz epistemológica comum das empreitadas analíticas.

Da mesma forma, Dahlhaus (1990), ao focar as origens do conceito de tonalidade, coloca Rameau como ponto de convergência para vários séculos da teoria anterior e como substrato para os desenvolvimentos subseqüentes, marcados pela influência de Riemann ou Fétis. Daí para a discussão do conceito de “atonalidade” e todas as implicações estruturantes da música do século XX é apenas um passo. Harrison (1994), apresenta um panorama da herança dualista em teoria harmônica — refletindo sobre a contribuição de Hauptmann, Oettingen, Helmholtz e Riemann —, desenvolvendo uma proposta analítica própria a partir da releitura dessa tradição.

Todos esses enfoques são exemplos distintos dessa atitude de abertura da análise para a herança volumosa da teoria da música. A etimologia da palavra teoria, remete a um ato de contemplação, a uma articulação entre a observação e a especulação em torno do observado, em oposição ao fazer algo. A nossa curiosidade sobre os limites do campo da análise musical esbarra inevitavelmente na delimitação do campo dos saberes musicais. Uma tentativa milenar nesse sentido foi feita por Aristides Quintiliano, no século III, e continua interessante até os dias de hoje, como demonstra o esquema original e a atualização apresentadas por Palisca (1980:741):

- I. Domínio da teoria (*Theoretikon*)
 - A. Natural (*physikon*): 1. aritmética (*arithmetikon*); 2. natural (*physikon*)
 - B. Artificial (*technikon*): 1. harmônica (*harmonikon*); 2. rítmica (*rhythmikon*); 3. métrica (*metrikon*)
- II. Domínio da prática (*praktikon*)
 - A. Criativa (*chrestikon*): 1. melo-poética (*melopoiia*, relativo à composição de canções); 2. temporal (*rhythmopoiia*); 3. poética (*poiesis*, composição de música e poesia)
 - B. Executiva (*exangeltikon*): 1. instrumental (*organikon*); 2. vocal (*odikon*); 3. dramática (*hypokritikon*).

Versão "atualizada":

- I. Domínio da Teoria
 - A. Científico: 1. matemático; 2. físico; 3. psicológico; 4. fisiológico; 5. antropológico; 6. sociológico.
 - B. Técnico: parâmetros: 1. altura, 2. duração, 3. timbre
 - C. Crítico: 1. analítico; 2. estético; 3. avaliativo.
 - D. Histórico
- II. Domínio da Prática
 - A. Criativo: 1. composição escrita; 2. improvisacional; 3. sintético (fita, computador, etc.).
 - B. Pedagógico: 1. melodia; 2. harmonia; 3. contraponto; 4. orquestração, etc.
 - C. Executivo: 1. instrumental; 2. vocal; 3. eletrônico ou mecânico; 4. dramático e coreógrafo.
 - D. Funcional: 1. pedagógico (ex. canções de criança); 2. terapêutico; 3. político; 4. militar; 5. recreativo.

Não é difícil observar que o esquema de Quintiliano herda o espírito analítico da tradição grega, e que descende da orientação dialética daqueles filósofos. Outro aspecto importante é o delineamento de um campo de conhecimento a partir de perspectivas distintas — aritmético ou natural versus harmônico, rítmico ou métrico —, que na versão atualizada já explicita o verdadeiro consórcio de disciplinas formado em torno do objeto ou situação música. A noção de um campo nitidamente delineado vai cedendo espaço para um modelo constituído pela conjugação de interregnos, convocados alternativamente pelo esforço de teorizar e analisar a música. Se quiséssemos uma frase de efeito, diríamos que a teoria da música já era pós-moderna na antiguidade.

Dentro dessa perspectiva, teoria e análise musical possuem um tronco comum, que nem sempre é bem avaliado. É curioso observar como uma atitude bastante divergente, tendo por objetivo a construção de uma identidade autônoma para o campo da análise musical, é adotada com certa frequência. O trabalho didático de Cook (1987, p. 7), exemplifica o caso:

Não imagino que tenha havido alguma época em que a música não tenha atraído alguma forma de especulação intelectual. Contudo, até cerca de dois séculos atrás, tais especulações mantinham pouca afinidade com relação àquilo que queremos dizer nos dias de hoje com o termo 'análise musical'.

Ainda de acordo com Cook (1987, p. 7), a produção anterior não deixava de contemplar aspectos técnicos de estrutura musical, mas sempre olhados de forma genérica, e não no contexto de peças individuais. Escrever-se-las sobre as propriedades do sistema modal e não sobre as características modais de uma determinada composição, direcionando o interesse para a identificação de princípios gerais de estrutura musical. Embora os argumentos sejam válidos, não nos parece adequado, face ao apresentado anteriormente, colocar tanta ênfase nessa distinção.

Feito o esboço inicial da amplitude dos saberes analíticos, parece recomendável adotar uma perspectiva mais sistemática de inspeção, levando em conta tentativas de apresentação sintética do campo, tal como acontece

quando se busca construir categorizações para a produção, ou quando surge a necessidade de definir os conceitos fundamentais, p.e., em obras de referência, ou ainda, refletir sobre os vários domínios do campo, em suas inter-relações, e também em função da inserção do todo em plataformas epistemológicas mais abrangentes. As iniciativas nessa direção são diversificadas, tanto em propósitos quanto em resultados.

Para Burmeister, responsável pela cunhagem do termo, já em 1606 — apud Bent (1980, p. 343) —, a análise de uma composição era a resolução desta num modo específico e numa espécie também específica de contraponto, e além disso, a segmentação em períodos ou seções. Preserva-se, portanto, o espírito aristotélico da definição de análise, e é sobre essa base que o campo será desenvolvido na modernidade. Três definições contemporâneas confirmam essa herança clássica, assim como a tendência para valorizar a segmentação como estratégia operacional:

1. A resolução de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções desses elementos naquela estrutura. [The resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the functions of those elements within that structure], (Bent, GDMM).

2. A análise é a resolução de uma totalidade em suas partes constitutivas ou em seus pressupostos. [Analyse ist die Auflösung eines Gegebenen in seine Bestandteile oder Voraussetzungen], (Dahlhaus, RML).

3. A análise musical é cada segmentação, explicação ou significação de uma obra musical ou de um grupo autônomo de obras. [Musikalische Analyse ist jede Zergliederung, Erklärung, Deutung eines Musikwerks oder einer zusammengehörigen Gruppe von Musikwerken], (Erpf, MGG).

A definição proposta por Dahlhaus (1975) evidencia dois tipos de desmontagem: a resolução em termos de partes constituintes e em termos de pressupostos. A definição adotada por Bent (1980) justapõe dois

universos distintos, embora articulados, como consequência da resolução efetuada: a estrutura versus a função. Esse binômio evidencia a eterna fricção entre os elementos estáticos e dinâmicos em música, e ao mesmo tempo, as dificuldades inerentes à adoção de um conceito de estrutura, ou de análise. A proposição de Erpf (1949) é ao mesmo tempo a mais neutra (quase abdica do problema) e a mais aberta, admitindo como análise qualquer segmentação, explicação ou significação de uma obra ou grupo de obras.

Antes, porém, de uma reflexão mais adensada sobre definições via categorizações, devemos pagar tributo a uma questão preliminar, a ser visitada por quem se propõe a refletir sobre análise: a relação entre discurso e música. Por um lado, a percepção da insuficiência do discurso em dar conta do fenômeno música, e, por outro, a aparente impossibilidade de dispensá-lo como ferramenta essencial para o “ciclo vital” da música — mesmo levando em conta a proposta de análise funcional (sem palavras) de Keller (1994, p. 126).

Para Nattiez (1990, p. 150), que reconhece em Seeger (1977) uma importante contribuição para o tema — a musicologia (e a análise) como interfaces entre processos composicionais da fala e da música, *speech knowledge* e *music knowledge* —, a questão remete aos seguintes termos:

Uma análise musical não é simplesmente um fato simbólico como tantos outros, uma vez que retira sua legitimidade e seu direito de existir unicamente de sua ligação com outro fato simbólico. Essa questão concernente à posição metalingüística do discurso sobre música em geral e sobre análise musical em particular não é freqüente na literatura musicológica.

Essas observações de Seeger e Nattiez enfatizam o aspecto composicional ou *poietico* da análise, em sua interseção estrutural com o discurso. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 1) apresentam uma visão estratificada do processo de produção analítica: um primeiro domínio de natureza pouco rigorosa, constituído pela fala mais ou menos informal sobre composições musicais, podendo, mesmo assim, produzir *insights* valiosos; uma segunda camada, caracterizada pela utilização de formas mais sistemáticas de descrição, os

métodos analíticos, dentro dos quais torna-se possível discutir peças Individuais; num nível subsequente, mais genérico, surge a possibilidade de definir os princípios subjacentes aos sistemas analíticos, o que, segundo os autores, vem a constituir uma teoria da música, em outras palavras, uma hipótese sobre como a música ou um idioma musical particular é organizado, em termos de determinados construtos teóricos; e finalmente, dada uma teoria da música, pode-se inquirir sobre o status de seus construtos teóricos, algo que no período medieval levaria a terreno teológico, que conectou Rameau e inúmeros seguidores ao princípio físico da série harmônica, Hauptmann com a dialética hegeliana, e assim por diante.

Um dos aspectos relevantes do esforço de mapeamento dessa espécie de ciclo vital da análise é que a orientação cognitivista dos autores coloca-os em busca de uma descrição formal das intuições de ouvintes experientes em determinados idiomas musicais. Isso significa, entre outras coisas, que todo o ciclo pode ser entendido tanto pelo lado *poietico* quanto pelo estésico, caso em que, métodos analíticos e construtos teóricos atuam como índices de novas formas de ouvir música. Isso nos estimula a observar que não pode haver mapeamento do campo da análise musical sem uma conexão intrínseca com as construções auditivas dele decorrentes.

Outro aspecto importante é a abrangência almejada, algo claramente ilustrado pela conexão — nas duas pontas do ciclo — entre a espontaneidade e imediatismo das falas sobre peças Individuais e os sistemas filosóficos e concepções de mundo que acompanham o pensamento sobre música. Na parte central, a relação visceral e ontológica entre teoria e análise.

Em termos de categorização da produção analítica, os autores a fazem a partir da vinculação às esferas mais abrangentes de pensamento. Identificam duas tendências principais no século XX: a busca de fundamentação matemática para os construtos e relações desenvolvidos pela teoria da música, e a valorização da intuição artística para a construção de teorias, sem questionar a origem dessas intuições. Essa síntese, e as críticas formuladas a partir dela, parecem abarcar de um lado o esforço da teoria dos conjuntos, de outro, a herança schenkeriana.

A solução proposta pelos autores é uma terceira via, capaz de estabelecer limites para as formulações matemáticas — nem sempre audíveis —, e ao mesmo tempo, capaz de conectar as intuições artísticas com os mecanismos de cognição a elas associados. Em outras palavras, buscaram a formalização de uma gramática que pudesse oferecer modelos para as relações estabelecidas pelo ouvinte, entre a superfície musical de uma peça e a estrutura que ele próprio atribui a essa peça. A síntese radical dessa categorização é extremamente útil para contextualizar o caminho metodológico dos autores, mas sucinta demais para ser tomada como mapeamento das várias correntes analíticas.

Encontramos em Epstein (1979, p. 6) uma descrição um pouco mais generosa em termos de categorias. Ele descreve o cenário através de quatro perspectivas básicas, sendo as duas primeiras mais tradicionais e as duas seguintes mais inovadoras: 1. enfoque histórico-estilístico (tradição da pesquisa musicológica); 2. enfoque descritivo-formal (Tovey, Leichtentritt, Wallace Berry, entre outros); 3. o sistema analítico de Schenker; 4. o enfoque a partir do conceito de *Grundgestalt*, ou Idéia básica, concebido por Schönberg. Menciona ainda, os enfoques matemáticos — enfatizando a teoria dos conjuntos — e a interface com a lingüística e a física.

Cook (1987), apresenta o campo analítico a partir das seguintes categorias: 1. métodos tradicionais; 2. análise schenkeriana; 3. enfoques psicológicos; 4. métodos formais; 5. análise comparativa. Entende-se que os “enfoques psicológicos” enfatizem procedimentos analíticos do ponto de vista da recepção, incluindo o trabalho de Reti e de Meyer (este, bastante influenciado por Schenker, diga-se de passagem), e que os “formais” impliquem codificações das entidades perscrutadas e busca de princípios explícitos de organização. Já a categoria “métodos tradicionais”, muda completamente a direção de categorização, uma vez que, dentro de tal conjunto cabem enfoques de vários tipos (formais e psicológicos).

Mais uma vez, vemos que as categorias funcionam como indicadores de direções abrangentes e não como procedimento estrito de demarcação de áreas de investigação. É louvável, no entanto, a atenção concedida aos chamados “enfoques comparativos”, não tanto pela escolha do rótulo, que

parece ignorar o investimento comparativo de todos os outros enfoques analíticos, e sim pela busca de uma exposição proficiente da interface entre análise e etnomusicologia, tradição oral e categorização estilística.

Na verdade, inúmeras classificações tem sido formuladas para a área de análise musical, não havendo um consenso sobre a melhor maneira de realizar a tarefa. A questão remete muitas vezes ao nível mais genérico da identificação de eixos de categorização (Bent, 1980, p. 370), ou famílias de análise musical (Nattiez, 1990, p. 55). O problema, portanto, se multiplica em mais de um nível de categorização. Além disso, as subdivisões apresentadas raramente são mutuamente exclusivas, o que agrava o problema.

Bent (1980, p. 369-370) resume em poucas linhas várias tentativas de categorização elaboradas ao longo do século. Começa por distinções amplamente aceitas (segundo ele) entre 'análise de estilo' e 'análise de trabalhos individuais', ou entre enfoques 'autônomos' (música entendida e valorizada pelo que de fato é), e 'heterônimos' (música como manifestação parcial de alguma força ou princípio cósmico). Menciona, em seguida, a proposta de Erpf (1949-51) na *MGG*: a) análise "construtiva" (*Satztechnische*); b) análise psicológica; c) análise da expressão —, que seria aproximadamente equivalente à proposta de Meyer (1967, p. 42): a) abordagem formal (relações entre unidades estruturais que constituem um evento musical, implicando simetria, equilíbrio, proporção, ou seja, ênfase no aspecto estático); b) abordagem cinético-sintática (música como processo dinâmico, tensão e repouso, estabilidade e instabilidade, ambigüidade e precisão); c) abordagem referencialista (apontando para conceitos, ações e paixões do "real", ou seja, da experiência extra-musical).

A classificação proposta por Dahlhaus (1967) seria também uma variante: a) análise formal (a estrutura vista em termos de funções e relações entre seções e elementos); b) interpretação energética (movimentos e tensões); c) *Gestalt* (considera a obra como um todo orgânico); d) hermenêutica (que se distingue das três anteriores, e que lida com a interpretação da música em termos dos estados emocionais e significações externas).

Para Bent, seguindo a linha da necessidade de categorizações das categorizações, uma tipologia abrangente envolveria pelo menos os seguintes eixos: 1. a visão do analista sobre a natureza e função da música; 2. o seu enfoque com relação à substância da música; 3. o seu método de operacionalizar, 4. os meios utilizados para apresentação dos resultados. Além disso, outros fatores influenciariam o processo, tais como, o propósito que exigiu a elaboração da análise, o contexto onde será apresentada, o tipo de destinatário etc.

Dentro dos enfoques da substância musical, Bent menciona as seguintes possibilidades: a) uma 'estrutura', uma rede autônoma de relações, maior que a soma das partes; b) uma concatenação de unidades estruturais; c) um campo de dados, aberto à busca de padrões; d) um processo linear; e) uma cadeia de símbolos ou valores com conotações emocionais. Essas cinco categorias incluiriam enfoques tão diversificados quanto a análise da forma, de Leichtentritt e Tovey, estruturalistas e semiólogos, Schenker, Kurth, Westphal, Riemann, hermenêutica, análise do estilo, análise computacional, análise baseada na teoria da informação, análise proporcional, Reti e análise funcional, e muito mais.

Como métodos de operacionalização: a) técnica reducional; b) comparação e reconhecimento de identidade, similaridade ou propriedades comuns; c) segmentação em unidades estruturais; d) busca de regras de sintaxe; e) contagem de características; f) interpretação de elementos expressivos, simbolismo. Como meios de apresentação: a) partitura anotada, reduzida ou representada por uma linha de continuidade; b) partitura "explodida", colocando os elementos relacionados entre si, juntos; c) lista de unidades musicais; d) gráfico reducional; e) descrição verbal, usando desde terminologia formal até linguagem poética; f) representação da estrutura utilizando letras; g) gráficos, diagramas, contornos; h) tabelas e gráficos estatísticos; i) partitura destinada a performance (fita ou disco).

Depois de tudo isso, Bent (1980, p. 369-380) vai adiante e apresenta sete direções analíticas, tomando como base os métodos de operacionalização da abordagem musical: 1) estrutural fundamental (Schenker); 2) processo temático (Reti, e a análise funcional de Keller); 3) análise formal; 4) estrutura

de frases (Riemann); 5) análise de características (LaRue); 6) análise distributiva (Ruwet); 7) teoria da informação.

Encontramos em Cone (1989: p. 41), uma descrição do campo analítico como uma espécie de horizonte entre duas direções extremas, prescrição e descrição:

É nesse ponto que a análise, propriamente dita, passa para o domínio daquilo que eu chamo de prescrição: a insistência em validar relações que não encontram apoio no texto. (...) Já a descrição, corrente hoje na forma de contagem dodecafônica de notas — é necessária, sem dúvida, como preliminar para investigação posterior, mas envolve praticamente nenhuma discriminação musical. A prescrição, por outro lado, é óbvia nas irrelevâncias absurdas das análises de Weker sobre a música de Bach, mas também inerente a alguns dos pronunciamentos mais dogmáticos de Schenker e de seus seguidores. (...) A análise, então, existe perigosamente entre descrição e prescrição, sendo motivo de preocupação que as duas nem sempre pareçam fáceis de reconhecer.

Nattiez (1990, p. 50-58) também contribui para a discussão das formas de categorização do campo. Reconhece, de saída, as seguintes tendências da análise musical, como representativas do século XX: 1. análise schenkeriana; 2. a teoria generativa de Lerdahl e Jackendoff; 3. a análise da harmonia, da forma e do motivo (ou *Grundgestalt*) de Schönberg; 4. a análise motívica e temática de Rudolf Reti; 5. a teoria dos conjuntos elaborada a partir do trabalho de Babbitt e Forte; 6. a teoria do ritmo a partir da proposta de Meyer (1960); 7. o *musical criticism* de Kerman, Rosen, Newcomb e Treitler; 8. as análises por computador; 9. a semiologia musical de Ruwet e do próprio Nattiez; 10. a análise das músicas de tradição oral.

A diversidade dos modelos analíticos deveria ser também entendida a partir do seguinte: a) com relação às disciplinas adjacentes (história, antropologia, psicologia, lingüística, matemática, informática, estética, filosofia, epistemologia, história das ciências); b) com relação aos campos de aplicação

(Schenker, Schönberg, Réti, Meyer, Lerdahl-Jackendoff e a música tonal, a teoria dos conjuntos e as músicas atonais, a técnica paradigmática e as aplicações em etnomusicologia); c) com relação aos parâmetros (harmonia em Schenker e Schönberg, motivo e temática em Schönberg e Réti, ritmo e melodia em Meyer, formas e estruturas melódico-rítmicas e monodias em semiologia musical).

Utilizando o modelo tripartite de Molino (1975), Nattiez avança na direção de uma proposta de categorização analítica, a partir da posição de cada abordagem com relação aos níveis *poïétique*, neutro ou estésico, gerando a seguinte classificação: a) análise imanente (aborda o texto sem tomar parte na pertinência *poïétique* ou estésica das estruturas assim discernidas); b) análise holista (as configurações imanentes correspondem aos processos *poïétiques* e estésicos); c) *poïétique* indutiva (trata de induzir da observação da peça o processo composicional); d) *poïétique* externa (parte de documentos para reconstruir o processo *poïétique*); e) estésica indutiva (procura dizer como a obra é percebida na base da observação apenas das estruturas musicais); f) estésica externa (fundamenta-se sobre as respostas de pessoas que percebem em situação experimental). Essa proposta de Nattiez é coerente com a visão da análise como metalinguagem, como fato simbólico que remete a outro.

Buscando outras contribuições para o levantamento de tendências contemporâneas do campo analítico, vemos que em 1989, ao fazer um balanço da produção de sua primeira década, a sociedade americana de teoria da música (*Society for Music Theory*) julgou relevante incluir os seguintes tópicos no número especial do periódico oficial da entidade, *Music Theory Spectrum*: 1. análise schenkeriana; 2. novas direções em análise do século XIX; 3. estudos em análise e história da teoria (séculos XVI e XVII, XVIII e XIX); 4. o estado da arte na teoria atonal e dodecafônica (leia-se teoria pós-tonal ou teoria dos conjuntos), sob a responsabilidade de Mead (1989) e Hyde (1989); 5. análise e modelagem a partir de aplicações analíticas via computador; 6. utilização pedagógica do computador em análise; 6. pedagogia; 7. direções interdisciplinares e 8. novos paradigmas em teoria da música.

Como bem observa Nogueira (1998, p. 51), as categorizações propostas por Mead e por Hyde com relação ao campo da teoria atonal e dodecafônica, tem potencial de aplicabilidade em outros parâmetros composicionais. Mead divide a observação da literatura em quatro sub-áreas: a) interpretação da superfície musical (observação da articulação dos materiais de música); b) taxonomia das coleções e séries de classes-de-notas; c) Investigação das sintaxes (cobrindo relações locais e de larga-escala); d) interpretação das distinções perceptivas subjacentes às sintaxes. Quanto a Hyde, investe numa síntese mais abrangente, levando em conta afinidades e grupamentos temáticos, pensando em dois polos distintos: a) o criativo (da especulação livre) e o b) consolidativo (consolidação sistemática dos frutos da criatividade).

Uma breve inspeção realizada no questionário utilizado pelo *Music Analysis Inventory (MAI)* — instrumento criado na Internet pela sociedade americana de teoria da música para registro da atividade de pesquisadores —, confirma o que já estava visível nas duas sínteses anteriores, a diversificação de enfoques e o envolvimento de cada pesquisador com vários enfoques distintos. Há dois conjuntos de categorias apresentados ao visitante da página. Um deles resulta da classificação das análises submetidas ao banco de dados, o outro da atuação do próprio pesquisador em sub-áreas do campo analítico. Os dois conjuntos, que têm alguns itens em comum, deixam espaço para que os pesquisadores acrescentem outras categorias, permitindo dessa forma o acompanhamento de uma revisão das opções oferecidas.

As categorias apresentadas para classificação das análises submetidas são as seguintes: 1. harmônica/algarismos romanos; 2. motivica/temática; 3. rítmica/métrica; 4. formal; 5. dramatológica/narratológica; 6. schenkeriana; 7. conjunto de classes de notas; 8. dodecafônica; 9. via computador; 10. transformativa; 11. outras. Quanto às áreas de estudo e pesquisa, as opções são as seguintes: 1. tonal; 2. não tonal; 3. ritmo e métrica; 4. história da teoria; 5. gênero; 6. aplicações via computador; 7. semiótica; 8. análise schenkeriana; 9. teoria crítica (narratividade e narratologia); 10. pedagogia; 11. cognição; 12. outras. A inclusão de história da teoria confirma o que dissemos anteriormente. A quantidade de adesões às sub-áreas de teoria crítica e semiótica demonstra o quanto estão em evidência nesse momento.

Já as adesões à análise schenkeriana aparecem com muito menos vigor do que em outras épocas.

Claro está, que esses instrumentos de categorização do trabalho analítico não têm grandes pretensões acadêmicas. São de natureza funcional, ou administrativa, visando a interação entre pesquisadores da área. Não nos cabe, portanto, uma avaliação pormenorizada das incongruências que apresentam, ora categorizando a partir do repertório enfocado (tonal, atonal), ora através do meio utilizado para as análises (via computador), ou ainda, através de uma tradição metodológica (schenkeriana, motivica). O sentido dessa referência é o de permitir uma visão do todo a partir da solução adotada, e a projeção de tendências ou situações emergentes. Nesse sentido, um último passo do processo consiste em acompanhar as indicações de registros que extrapolam as opções fornecidas.

No conjunto das quarenta e uma análises registradas, o espaço destinado a informações adicionais acolhe duas categorizações desviantes: análise textural, análise reducional não schenkeriana. Registros aparentemente desviantes, tais como, análise baseada na retórica, estrutura de frase, e modelo matemático, poderiam sem muito esforço, ser relacionados às categorias iniciais: dramatológica/narratológica, rítmica/métrica ou via computador, respectivamente.

Com relação às sub-áreas de pesquisa, a inspeção de quatrocentos registros (de um total de 1090), revelou vários desvios significativos: temporalidade (e não, simplesmente, ritmo e métrica), etnomusicologia (a lista inicial omite as análises de tradição oral), performance, análise de música eletrônica (e de aspectos físicos), análise de multimídia (e música de filme), ópera, textura, emoção e afeto, notação. Interfaces com algumas disciplinas foram também evocadas como tendências analíticas: filosofia e estética, sociologia, psicanálise, neurologia, psicoacústica, física e pedagogia. A relação com a história da teoria foi enriquecida por sugestões específicas tais como a análise do contraponto, da polifonia, da modalidade, entre outros.

Apresentamos, nas tabelas seguintes, uma visão geral das categorizações mencionadas:

Tabela I – Categorizações em Análise Musical

Fonte / Autor / Tipo	Distinções, tendências, categorizações e super-categorizações.
Distinções básicas I	1. Análise de estilo; 2. Análise de obras individuais.
Distinções básicas II	1. Enfoques autônomos; 2. Enfoques heterônomos.
MGG/Erpf (1949-51)	1. Análise 'construtiva'; 2. Análise psicológica; 3. Análise da expressão.
Cone (1960)	1. Prescrição; 2. Descrição.
Meyer (1967)	1. Abordagem formal; 2. Clínetico-sintática; 3. Referencialista.
Dahlhaus (1967)	1. Análise formal; 2. Interpretação energética; 3. <i>Gestalt (organicism)</i> ; 4. Hermenêutica.
Epstein (1979)	Enfoque histórico-estilístico, descritivo-formal, análise schenkeriana, <i>Grundgestalt</i> , enfoques matemáticos (teoria dos conjuntos incluída), lingüística, física.
GDMM / Bent (1980)	1. A visão do analista; 2. O enfoque da substância da música;
Super-categorização I	3. O método de operacionalização; 4. O meio de apresentação.
Super-categorização II	(Da substância): a) a estrutura; b) concatenação de unidades estruturais; c) um campo de dados; d) um processo linear; e) cadeia de símbolos ou valores. (Da operacionalização): a) técnica reducional; b) comparação; c) segmentação; d) regras de sintaxe; e) contagem de características; f) elementos expressivos. (Meios de apresentação): partitura anotada; b) partitura "explodida"; c) lista de unidades musicais; d) gráfico reducional; e) descrição verbal; f) representação da estrutura por letras; g) gráficos, diagramas, contornos; h) tabelas e gráficos estatísticos; i) partitura destinada à performance.
Tendências Analíticas	1. Estrutura fundamental; 2. processo temático; 3. análise formal; 4. Estrutura de frases; 5. Análise de características; 6. Análise distributiva; 7. Teoria da informação.
Lerdahl-Jackendoff (83)	Busca de fundamentação matemática, intuição artística, enfoque cognitivo

(Continua)

Cook (1987)	1. Métodos tradicionais; 2. Análise schenkeriana; 3. Enfoques psicológicos; 4. Enfoques formais; 5. Análise comparativa (via computador, trad. oral, estilo)
Music Theory Spectrum (89) / Tendências	1. Análise schenkeriana; 2. Interface com história da teoria; 3. Teoria atonal e dodecafônica; 4. Aplicação via computador; 5. Pedagogia; 6. Direções Interdisciplinares e novos paradigmas.
Mead (89)	a) interpretação da superfície musical; b) taxonomia das coleções; c) investigação das sintaxes; d) interpretações das distinções perceptivas.
Hyde (89)	a) o criativo e o b) consolidativo.
Nattiez (1990) Tendências analíticas	1. Análise schenkeriana; 2. Teoria generativa; 3. Análise da harmonia, da forma e do motivo; 4. Análise motivica e temática; 5. Teoria dos conjuntos; 6. Teoria do ritmo; 7. Musical criticism; 8. Análises por computador; 9. Semiologia musical; 10. Tradição oral.
Super-categorização I	a) com relação às disciplinas adjacentes; b) campos de aplicação; c) parâmetros.
Super-categorização II	a) análise imanente; b) holista; c) <i>poietique</i> indutiva; d) <i>poietique</i> externa; e) estética indutiva; f) estética externa.

Tabela II - Categorizações e tendências analíticas encontradas no *Musical Analysis Inventory* (1999)

análises	áreas	outras/análises	outras áreas
1. harmônica/graus	1. tonal	1. textural	1. temporalidade
2. motivico/temática	2. não tonal	2. reducional (não schenkeriana)	2. etnomusicologia
3. ritmo e métrica	3. ritmo e métrica	3. retórica	3. performance
4. formal	4. história da teoria	4. estrutura de frase	4. música eletrônica
5. narratológica	5. gênero	5. modelo matem.	5. multimídia
6. schenkeriana	6. semiótica		6. ópera
7. Conjuntos	7. via computador		7. textura
8. dodecafônica	8. teoria crítica		8. emoção e afeto
9. via computador	9. schenkeriana		9. notação
10. transformativa	10. cognição		

Cont.

MAI (1999) / Interfaces ativas: filosofia e estética, sociologia, psicanálise, neurologia, psicoacústica, física e pedagogia, história da teoria (contraponto, polifonia, modalidade)

Tabela III – Resumo das principais tendências analíticas

1. histórico / estilístico	12. teoria crítica
2. descritivo / formal	13. fenomenologia aplicada
3. <i>musical criticism</i>	14. tradição oral
4. schenkeriana	15. performance
5. pós-tonal (conjuntos, dodecafônica)	16. história da teoria (modalidade etc)
6. modelos matemáticos / computador	17. textural
7. teoria do ritmo	18. música eletrônica / timbre
8. temporalidade	19. ópera / multimídia
9. motívico / temática	20. interfaces com outras disciplinas
10. semiótica / semiologia / narratividade	21. gênero, pós-modernismo etc.
11. cognição	22. outras

Nogueira (1998), refletindo sobre a teoria e análise contemporâneas, e apoiando-se em Morgan (1977) e Kerman (1980), registra a tendência para uma crítica crescente ao estruturalismo fundamentado no parâmetro altura, e o movimento na direção de estruturalismos baseados nas estruturas temporais, texturais ou registrais — algo que a coleta de categorizações confirma —, e até mesmo, uma reorientação do discurso analítico para fora da teoria estruturalista-organicista — Kerman (1980).

A análise, tal como praticada nos últimos dois séculos, é caracterizada como ferramenta cuja finalidade precípua tem sido apontar propriedades tais como consistência e ordenação lógica, mostrando em que extensão e nível de individualidade a obra transgride o sistema composicional que lhe serve de base — cujo enfoque específico tem cabido à teoria. Surgiria, dessa forma,

um impasse com relação ao repertório contemporâneo — com reverberações consideráveis sobre o próprio papel da análise —, onde cada obra tende a definir um sistema individual para seus propósitos estéticos. Como observa Morgan (1977), “na falta da estrutura básica convencional, o analista se perguntará primeiramente qual o ponto de partida do compositor”.

Outras direções de crítica do discurso analítico mencionadas por Nogueira viriam da constatação da necessidade de observar e refletir sobre a música na cultura — Veiga (1998) —, buscando a articulação desse subsistema com os demais que integram o contexto, e da preocupação com metodologias analíticas menos normativas e mais fenomenológicas e históricas, “que se preocupem não somente com estruturas, mas com relações entre estrutura e significado” — Treitler (1982) —, diminuindo, dessa forma, o verdadeiro fosso que se estabeleceu entre a pesquisa analítica e a histórica.

Encarregado de realizar um balanço sobre novos paradigmas em teoria da música, Rahn (1989, p. 84-94) o faz invocando a noção de paradigma, tal como introduzida por Kuhn (1970). Entende que, no campo da teoria e da análise musical, os enfoques de Schenker e de Babbitt representaram no século XX o papel de novos paradigmas, dando origem a sub-espécies diferenciadas, mas ainda assim, derivadas dessas matrizes.

Um possível paradigma emergente poderia estar surgindo a partir da própria teoria da música, através da tendência a impulsionar o discurso sobre música na direção do musical, ou composicional, tratando o escrito como obra de arte em si mesmo — Boretz (1979). Esta idéia já está presente nos escritos de Charles Seeger (1977) — apud Nattiez (1990, p. 50) —, ao considerar a metalinguagem do musicólogo como sendo o resultado de um ato criativo. Outras possibilidades deveriam ser consideradas com relação à interação da teoria e da análise com disciplinas diversas, tais como: informática, lingüística, acústica, psicoacústica, psicologia, filosofia da ciência, filosofia social, etnomusicologia, semiologia, crítica literária, fenomenologia e hermenêutica.

A fenomenologia representa uma área de interessantes desenvolvimentos, numa perspectiva crítica da tradição analítica. Parte de uma rejeição acentuada

do excesso de teorização e da conseqüente distorção inflingida aos objetos da experiência humana, e busca, com determinação, a descrição de tais objetos em sua plena riqueza, tais como são vividos. Apoiando-se em referências filosóficas tais como Husserl e Merleau-Ponty, Thomas Clifton (1983) propõe o que chama de fenomenologia aplicada, reconhecendo a possibilidade que qualquer som apresenta de gerar significado musical para algum ser humano. Segundo ele, a música nunca poderia estar concretamente no mundo, tal como árvores e montanhas, sendo sempre um significado para alguém. Sem a presença e cumplicidade de uma pessoa, simplesmente não haveria música.

Daí para a crítica ao olhar construído pela análise musical é apenas um passo: “Que direito eu tenho de exigir que uma pessoa vivencie uma composição musical da mesma forma que eu?”, Clifton (1983, p. 5). Quais seriam os modos essenciais da música, os seus substratos básicos? Clifton rejeita de saída a resposta tradicional que se apoia nos elementos da música — altura, intervalo, timbre, intensidade etc. — argumentando que todos eles são significativos apenas como gestos. As alturas não são significativas em si mesmas, mas apenas na medida em que permitem acesso à essência musical. A graciosidade de um minueto de Mozart ou a dramaticidade de uma sinfonia de Mahler não estariam dessa forma na periferia do conteúdo musical, seriam, elas próprias, essência, sem a qual a música não faria qualquer sentido.

Nem mesmo a tonalidade poderia ser considerada como dimensão fundante da música, apesar de sua importância para a experiência musical, Clifton (1983, p. 32-33):

Se não tivesse um entendimento anterior de movimento no tempo, de ‘aproximar-se’ e ‘afastar-se’ de algo, de tensão e repouso, começo e fim, antecipação e gratificação, como poderia sequer reconhecer em mim mesmo o poder de apropriação justamente dessas notas, através das quais um certo tipo de movimento, etc., chamado ‘tonalidade’, é particularizado?

Já que a vivência da tonalidade funda-se em experiências prévias de natureza

espacial e temporal, então não deveria ser considerada como coisa autônoma no mundo, e sim como uma reação do corpo à experiência tonal. O sentido de movimento tonal seria animado por sentimento, este sendo pensado como uma ligação íntima entre o *self* e a música, sem a qual, os próprios gestos e movimentos em geral pareceriam mecânicos, e a música um objeto externo.

Visando recolocar a experiência musical, e a pessoa que a vivencia, como centro da reflexão filosófica sobre música, Clifton propõe quatro categorias conceituais/vivenciais básicas: tempo musical, espaço musical, jogo (a palavra *play*, em inglês é bem mais polissêmica) e sentimento (*feeling*).

Embora muitos reconheçam o potencial de desenvolvimento das idéias apresentadas por Clifton, as críticas às suas propostas são de natureza variada — Bowman (1998). Há dúvidas, por exemplo, sobre a real representatividade das quatro dimensões básicas — representam elas, de fato, a essência da vivência musical? —, e sobre a capacidade de delinear-las internamente de maneira proficiente. Critica-se ainda a falta de interesse do enfoque de Clifton pelas questões intersubjetivas, aquelas que transcendem a percepção de um indivíduo na direção da construção social de significados, e de forma mais abrangente, observa-se a tendência comum a enfoques fenomenológicos de suspensão de todos os pressupostos, o que algumas vezes implica na criação involuntária de um outro pressuposto: a descrição fenomenológica não seria, ela própria, apenas uma interpretação?

Uma outra perspectiva crítica da tradição analítica tem partido dos enfoques de semiótica ou semiologia — autores como Nattiez fazem questão de manter a distinção entre os dois termos, abraçando o segundo. De forma genérica, tais enfoques derivam de um interesse — bastante ativo no século XX — pelas maneiras como as pessoas formulam e compartilham significados umas com as outras, buscando analisar de perto como é que determinadas coisas vêm a significar, representar ou referir a outras coisas no âmbito da experiência cognitiva humana. Bowman (1998) considera o trabalho de Susanne Langer (1895-1985) como precursor nessa área, embora ainda bastante influenciado pelo idealismo germânico. Tomando o símbolo como um veículo para a concepção da realidade, Langer conecta-o à vida interna

dos seres humanos. Nesse sentido, a música não deveria ser considerada como causa ou sintoma do sentimento, e sim como a expressão de uma lógica simbólica inerente a essa vida interna.

Em contraste com a fenomenologia, que busca uma suspensão dos pressupostos anteriores, os enfoques mais recentes em semiótica parecem trabalhar com uma diretriz de ressignificação de áreas consideráveis da teoria e análise musicais. De acordo com Tarasti (1994, p. 5):

A semiótica da música é uma disciplina em fluxo, uma ciência em construção. As teorias e métodos utilizados podem, todavia, ser classificados genericamente em dois tipos principais. De um lado as teorias que procedem do nível da superfície até as estruturas profundas. Chamo esse método de 'estruturalista', pelo reducionismo que representa, uma redução da realidade sensorial a um pequeno número de categorias. Do outro lado, os métodos que são basicamente antireducionistas, cujos proponentes argumentam que não se deve reduzir a música a categorias abstratas, que funcionam do lado de fora do processo musical, e que a significação da música é 'icônica', baseada estritamente em si mesma. Essa visão enfatiza a natureza gestual da música, como algo sensorial, como um processo.

Ainda de acordo com Tarasti (1994, p. 5-7), o ramo "estruturalista" da semiótica da música englobaria contribuições tão distintas quanto a de Schenker — "um estruturalista antes do estruturalismo" —, Rudolph Rétzi e a discussão do "processo temático", Vladimir Jankélévitch e a discussão sobre gêneros musicais, Ruwet, Nattiez, entre outros. No outro ramo, o icônico, referências são feitas ao trabalho pioneiro de Ernst Kurth, e a Susanne Langer, Etienne Souriau, Roland Barthes e Charles Seeger. Tarasti (1994: p. 27) trabalha com o conceito de narratividade em música, e busca maneiras de revelar esse aspecto velado da "música absoluta", maneiras essas que se apoiam significativamente em conceitos desenvolvidos por A. J. Greimas — modalização, isotopia, actorialidade, entre outros.

Essa relação de ressignificação de enfoques anteriores, especialmente os

estruturalistas, também aparece no enfoque de Nattiez (1990), que não deixa de enfatizar a relação crítica a ser estabelecida entre a semiologia e os domínios ressignificados. Renuncia-se, por exemplo, à noção estruturalista e formalista, de que o sinal audível possa conter música. A adoção do modelo tripartite de Molino pretende sinalizar essa abertura para a contingência, a historicidade, e a contextualização. O nível neutro é considerado de importância fundamental, mas depende justamente de um dinamismo constante de referências *poéticas* e *estéticas*.

Além disso, Nattiez critica intensamente a Idéia de universais em música, sobre os quais fosse possível construir conceitos, métodos e regras capazes de permitir análises simbólicas definitivas. Acredita que o que nos sobra é a capacidade de conduzir investigações de situações simbólicas particulares, desinvestindo, portanto, da ambição de implementação de uma semiologia global.

As direções de crítica relativas ao campo do conhecimento analítico não são incompatíveis com o movimento mais genérico de crítica da atividade científica como um todo, nos dias de hoje, tal como aparece em Morin (1996, p. 16-17):

1. O desenvolvimento disciplinar das ciências não traz unicamente as vantagens da divisão do trabalho (isto é, a contribuição das partes especializadas para a coerência de um todo organizador), mas também os inconvenientes da superespecialização: enclausuramento ou fragmentação do saber.
2. Constituiu-se grande desligamento das ciências da natureza daquilo a que se chama prematuramente de ciências do homem. De fato, o ponto de vista das ciências da natureza exclui o espírito e a cultura que produzem essas mesmas ciências, e não chegamos a pensar o estatuto social e histórico das ciências naturais.

Por mais desconfiança que possa causar ao “analista típico”, descrito por Whittall (1982) — alguém que está feliz limitado à esfera que lhe concerne

imediatamente, a composição musical, e que duvida da possibilidade de aprofundamento do conhecimento técnico a partir do enfoque da análise musical em relação a algo que a transcende, tal como, as ciências humanas —, ainda assim, a multiplicidade de Interfaces estabelecidas com o campo da análise musical cresce de forma exuberante, ultrapassando o que poderia ser considerado como solução efêmera ou modismo.

Há dois aspectos curiosos e até mesmo irônicos nessa situação, que a perspectiva mais ampla, milenar, do campo da teoria da música, permite ressignificar. O primeiro é que a identidade recente do campo analítico, ou seja, sua vocação estruturalista e organicista, foi, antes de mais nada, o produto de uma Interface com a manipulação do conhecimento científico, nos termos característicos da modernidade. Sendo assim, não existiria, como já delineamos anteriormente, um campo autônomo cuja identidade estivesse ameaçada pelos desenvolvimentos atuais.

O segundo aspecto é a falsa sensação de que o “analista típico” defende a especialização concentrando-se naquilo que lhe concerne de imediato, a composição musical. Ora, é justamente esse campo do que lhe concerne imediatamente que lidera três movimentos de desconstrução do atual estado de coisas: a transformação do discurso em obra de arte, apontada por Rahn (1989), a exigência de adoção de critérios próprios para a análise de cada obra — Morgan (1977) —, e conseqüentemente, a busca de novas interfaces.

O que concerne de forma imediata ao analista típico, não seria, portanto, o composicional, e sim a segurança dos critérios e parâmetros oferecidos pelo paradigma estrutural-organicista, tal como ele vem se sedimentando nos últimos tempos. Afinal de contas, porque conceber de forma isolada a teorização e a composição, a precisão dos enfoques científico-matemáticos de um lado e a intuição artística de outro? É em cima dessa dicotomia que Lerdahl e Jackendoff (1983) constroem a síntese de categorização que registramos anteriormente, propondo a dimensão do cognitivo como instância negociadora “entre as partes”.

Não parece estranho supor que a interação entre o conjunto de aparelhos conceituais utilizados para mapear a atividade composicional, e os

mecanismos inerentes a essa atividade, deve conduzir invariavelmente a um isolamento das duas instâncias, supostamente para o benefício da “cientificidade” do enfoque? O que parece estar sendo colocado pela “pós-modernidade”, não é, de forma alguma, um processo de extinção da atividade analítica, e sim uma transformação radical na forma de conceber suas premissas, valorizando a perspectiva da análise como interpretação, como diálogo e fusão de horizontes — Gadamer, apud Duprat (2000, p. 22).

A produção teórica anterior ao estabelecimento da análise como atividade autônoma não deixava de contemplar aspectos técnicos de estrutura musical, mas sempre olhados de forma genérica, e não no contexto de peças individuais. No âmbito do paradigma estrutural organicista, a atividade analítica especializou-se em apontar propriedades tais como consistência e ordenação lógica, mostrando em que extensão e nível de individualidade a obra transgredir o sistema composicional que lhe serve de base. Os desenvolvimentos atuais, principalmente no que concerne à música contemporânea, apontam para uma situação onde a obra tende a definir um sistema individual para seus propósitos estéticos. Em princípio, nada impede que obras do repertório tradicional passem a ser inspecionadas com vistas a essa dimensão geradora de sistemas distintivos, dentro da perspectiva de que o melhor da tradição é o pacto que estabelece com o futuro, ou seja, com as novas formas de conceber o passado.

De forma mais específica, vemos que os desenvolvimentos recentes em análise musical, e as tendências que os caracterizam, acabam por incidir de forma substantiva sobre a concepção de estrutura musical e conseqüentemente sobre as relações entre estrutura e superfície, uma espécie de coração epistemológico do paradigma estrutural-organicista. Não é por acaso, que uma “fresta desse imponderável” — para usar uma expressão tipicamente widmeriana — aparece no enfoque de Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 108-109), uma tentativa heróica de conjugar intuição artística e formalização em uma única teoria:

Ao abordar nossas intuições sobre reduções, é importante não confundir importância estrutural com proeminência de superfície. Elas muitas vezes coincidem, mas nem sempre...

Não menosprezamos a importância auditiva ou analítica dos eventos proeminentes da superfície; é que as reduções são planejadas para capturar outros aspectos, gramaticalmente mais básicos, da intuição musical. Um evento proeminente pode ser reducionalmente importante, ou não.

A questão é que o reconhecimento de uma gradação de importância superficial, aponta na direção da possibilidade de definir pesos e hierarquias entre os eventos superficiais — mais ou menos proeminentes —, projetando nesta dimensão alguns dos critérios e procedimentos característicos da verticalização reducional, ou seja, da noção schenkeriana de estrutura.

A situação aponta para uma espécie de dilema entre noções distintas de estrutura, um conflito que, aliás, já pode ser identificado dentro do âmbito de ação do próprio paradigma estrutural-organicista, a partir do confronto entre os enfoques baseados no conceito de *Grundgestalt* — o que de acordo com Epstein (1979) incluiria todos os desenvolvimentos na área da teoria dos conjuntos —, e aqueles que utilizam a *Ursatz* schenkeriana como ponto de partida. O tratamento pouco sistemático que o conceito de motivo recebe no enfoque schenkeriano — Beach (1989) —, e até mesmo a própria atitude da área com relação à validação do conceito de motivo, já seriam sintomas dessas perspectivas diferenciadas. Outra evidência desse hiato é a existência de trabalhos recentes voltados especificamente para a tarefa de interação entre *Ursatz* e *Grundgestalt* — Clemens (1998). Essa questão aparece ilustrada no seguinte diálogo entre Straus e Schachter (1999, p. 8):

Straus – Tem se falado muito nos anos recentes sobre o status do motivo na obra de Schenker, particularmente o status relacionado à tomada de decisões analíticas. Portanto, até que ponto as escolhas analíticas deveriam ser influenciadas por um desejo de encontrar relações motivicas especialmente interessantes?

Schachter – Isso é sempre uma tentação, e algumas vezes é uma tentação à qual precisamos resistir, porque se aquela estrutura que deduziríamos para mostrar uma relação motivica

interessante não for confirmada pela harmonia e condução de vozes do contexto imediato, então a conexão do motivo com sua alegada variante ou derivada será dúbia.

Para Schachter, e os schenkerianos em geral, o motivo só se legitima a partir dos reflexos que projeta na estrutura harmônica e na condução de vozes. Lerdahl e Jackendoff (1983, p.9) colocam de maneira muito clara que não pretendem trabalhar com o processo motivico, pois este não é hierarquizável, leia-se, não é hierarquizável na mesma medida em que os parâmetros abordados pelo enfoque reducional o são. O embate analítico entre a perspectiva do motivo e a perspectiva harmônica reflete uma cisão mais profunda entre os aspectos dinâmicos e os aspectos estáticos da música, algo que aparece em várias das categorizações mencionadas anteriormente.

Já na perspectiva da teoria de Schönberg, o motivo seria uma instância de algo superior, a *Grundgestalt* — Epstein (1979), Carpenter e Nef (1995) —, que antes de mais nada, representa a totalidade e inteireza do processo composicional, ou seja, daquilo que Schönberg (1941, p. 220) chama muitas vezes de 'idéia musical':

Uma Idéia musical, portanto, embora consistindo de melodia, ritmo e harmonia, não é nem uma coisa nem outra isoladamente, mas todas as três juntas. Os elementos de uma Idéia musical estão parcialmente incorporados no plano horizontal como sons sucessivos, e parcialmente no plano vertical como sons simultâneos...

Da mesma forma, a análise é vista através dessa preocupação com o todo, que leva Schönberg (1948, p. 449) a enfatizar o movimento inverso à resolução do todo em seus elementos, a síntese, que embora seja resultante necessária da dialética de todo processo analítico, perde muitas vezes a visibilidade para os detalhes evidenciados pela "desmontagem":

Analisamos por que não estamos satisfeitos com a compreensão da natureza, efeito e função de uma totalidade enquanto totalidade, e quando não somos capazes de remontar com

exatidão aquilo que separamos, começamos a não fazer justiça àquela capacidade que nos deu a totalidade juntamente com seu espírito, perdendo fé em nossa melhor habilidade — a de receber uma impressão total.

Como já dissemos anteriormente, o conjunto abrangente de idéias, conceitos, métodos e teorias já produzidas sobre música — numa perspectiva analítica e crítica — possui uma estabilidade conferida por séculos e séculos de transformação e de interação com o mundo dos feitos musicais propriamente dito, e, de outro, com o mundo das idéias em geral — filosóficas, científicas, religiosas. Possui também um repertório imenso de relações orgânicas com as músicas de cada época e local. Essa estabilidade relativa, advinda da longevidade do todo, não garante porém coerência, unificação de perspectivas ou certezas muito definidas quanto aos usos e funções do pensamento analítico.

Também registramos a tendência de crescimento de enfoques que relativizam o paradigma estrutural-organicista, seja através da inclusão de novos parâmetros de observação (timbre, textura, intensidade etc.), através de impulsos de contextualização da produção composicional, ou ainda através de possibilidades criativas de manipulação do discurso sobre música.

Na verdade, até mesmo o desenvolvimento da consciência da existência de um paradigma estrutural-organicista já representou um passo significativo para sua flexibilização. Na esteira desse processo, observa-se a busca de flexibilização das correntes analíticas, agora consideradas internas ao paradigma. Surge daí um interessante movimento, de natureza paradoxal. As possibilidades de conexão entre idéias schenkerianas, idéias tematicistas, conceitos analíticos desenvolvidos através da teoria dos conjuntos, e *insights* propiciados pela teoria do ritmo, embora relativizem a ortodoxia aguerrida predominante em várias dessas áreas, flexibilizando o paradigma, acabam produzindo uma riqueza considerável de novas possibilidades interpretativas.

Os novos enfoques, mesmo conseguindo estabelecer uma plataforma crítica com relação aos “métodos tradicionais”, aqueles incluídos no paradigma, ainda precisam produzir dados e evidências fortes o suficiente para

suplantarem as vantagens oferecidas pelos modelos anteriores. Essas interações entre correntes analíticas, antes aparentemente irreconciliáveis, acabam acentuando a diferença do volume de resultados entre os novos enfoques e aqueles já testados.

Neste sentido, a estratégia de ressignificação de áreas incluídas no paradigma estrutural-organicista parece ser promissora, assim como a atitude de valorização do papel do analista enquanto agente de uma determinada interpretação.

Duzentos e cinqüenta anos depois de sua morte, Johann Sebastian Bach transformou-se num verdadeiro arquétipo da música ocidental, um objeto multi-facetado que freqüenta desde a musicologia histórica até o cotidiano de quase todos os intérpretes, como parte do processo de aprendizagem e da manutenção da “técnica” dos Instrumentos. Sua música aparece como geradora de credibilidade para mais de um sistema analítico desenvolvido pela área de teoria da música, e sua condição de objeto cultural e de paradigma da tradição germânica tem sido objeto de estudo e especulação.

Como se não bastasse, também é um fenômeno de massa e já vendeu alguns milhões de cópias de disco, tendo influenciado a trajetória de mega criadores tais como Mozart, Beethoven e Brahms, e ainda neste século, quando muitas vezes artifícios técnicos e formais do estilo barroco são retomados, e levados a desempenhar uma nova função. Cage imaginou um espaço musical constituído por todas as fugas do *Cravo Bem Temperado* tocadas simultaneamente. Villa-Lobos construiu a série das *Bachianas Brasileiras*, fundindo os procedimentos sequenciais da melodia barroca com o dengo da modinha brasileira. Aqui na Bahia, sem muito esforço, lembro de Widmer, Lindembergue Cardoso e de mim mesmo, tomando Bach como objeto de metalinguagem.

Afinal, o que teria permitido o surgimento de um monstro desses? Para Manfred Bukofzer, Bach conseguiu ocupar uma posição privilegiada através da fusão das melhores conquistas das tradições francesa e italiana — Lully e Couperin de um lado, Vivaldi e Corelli do outro —, além da própria solidez germânica de contraponto e de harmonia. É aí que o raciocínio cultural irrompe com a seguinte questão: se esse foi o grande segredo para o desenvolvimento de um Bach, então é por aí que deveríamos entender o espírito germânico, como fusão de outras tradições nacionais?

Quando Schönberg fugiu para os Estados Unidos (década de 30), escreveu desapontado que a música germânica não aceitara o caminho que ele havia apontado (o dodecafonismo). Vejam que salada, um judeu se considera o grande messias do ideal germânico, e pretende garantir mais cem anos de predominância da música alemã (que nunca foi pura). Viva o mal entendido...

A ironia do destino é que, como muitos sabem, o Sebastião não teve o reconhecimento que merecia em vida. Os mais arejados intelectualmente não conseguiam enquadrá-lo nos novos mandamentos iluministas, que implicavam um retorno à simplicidade, e reclamavam de sua música complicada, polifônica e difícil. Robert Marshall (1976, *Musical Quarterly*) consegue mostrar como o nosso herói entendia o que estava acontecendo em termos de transformação estilística e até mesmo como reagiu composicionalmente — não deixem de conferir as *Variações Goldberg* —, absorvendo alguns elementos novos.

pesquisa em educação musical: a natureza da problematização (premissas)



Resumo: Este artigo reflete sobre a arte de construir problemas de pesquisa em educação musical e busca enfatizar a natureza complexa da atividade, a filiação múltipla a correntes tradicionais de pensamento — tanto na linha do positivismo como na da hermenêutica —, e ainda, a pré-existência de problematizações inerentes à própria arte musical, algo que ressignifica as problematizações em educação musical em verdadeiras meta-problematizações. Ao tomar essa etapa do processo de investigação como objeto de atenção, identifica aspectos cruciais, caracterizando-os como verdadeiras responsabilidades a serem observadas nos projetos, dispondo-os em torno de uma série de dimensões — filosófica e metodológica, poética, social, política, identitária e de eficácia.

Macacos transando...

Um certo grupo de pesquisa na Alemanha, criou um ambiente sofisticado de observação de macacos em atividade sexual. Ficavam instalados em estações de trabalho no meio de galhos e vegetação — estilo floresta — isolados apenas por vidraças. Registravam a frequência e intensidade dos encontros sexuais entre os símios. Dentre os inúmeros resultados, talvez o mais curioso tenha sido que o ciclo menstrual das pesquisadoras em ação passou a ser influenciado pela intensidade das observações realizadas. De tanto ver os macacos transando, as pesquisadoras passaram a ter sua regulação orgânica alterada. Tomemos isso como uma situação emblemática com relação à natureza sutil da problematização em ciências ‘humanas’...

Se há pesquisa, então há um ciclo de informação em pleno funcionamento, envolvendo a produção de um movimento que une, e ao mesmo tempo separa, aquilo que se sabe (com todos os pressupostos incluídos), daquilo

que se desejaria saber. Nesse ciclo de informação, o ato problematizador é instância fundamental, de sorte que perguntar pela pesquisa numa determinada área implica em perguntar pelas condições de problematização nesse território disciplinar. Perguntar pela formação em pesquisa é perguntar pela habilidade em manejar essa ferramenta de conhecimento. Mas, abordar a questão da problematização em pesquisa traz em si o desafio das coisas reflexivas, uma vez que significa, problematizar o próprio ato de construir problematizações. No entanto, esse caminho permite aspirar à produção de uma espécie de fotografia do agente de pesquisa no momento em que busca estabelecer sua equação de trabalho, sua relação mais íntima e delicada com o ciclo de informação que está prestes a desencadear, o grau de consciência ou inconsciência que demonstra sobre a relação entre sua ferramenta de trabalho e o mundo a ser lido por ela própria, a partir da montagem assim construída.

Almeja-se, dessa forma, uma exposição de premissas e de critérios utilizados em educação musical, que algumas vezes passam esquecidos, respaldados pela credibilidade conjuntural da corrente teórica ou solução metodológica a patrocinar o ato problematizador, respaldados ainda pela autoridade do orientador, pela convicção de que a comunidade de pesquisadores estabeleceu um consenso naquela direção, e assim por diante... Tudo isso é absolutamente legítimo, na medida em que constitui parte inegável de nosso cotidiano. O exercício proposto toca nessas questões e exige uma suspensão temporária das convicções.

Não é muito animador encontrar projetos que simplesmente absorvem uma determinada solução, ajoelhando diante do altar da última moda teórica ou metodológica. Passam-se alguns anos e a última moda é geralmente esquecida e com ela o projeto, a não ser que a construção do problema possua organicidade incontestável. Mas o que seria essa organicidade? Com quais cuidados cercar o nascimento da questão a ser investigada?

Vale lembrar como Dewey (1934) concebia o ciclo de produção e tratamento da informação na pesquisa em educação. Sablamente, me parece, em seus cinco passos sintéticos propostos, inicia pelo nível da *atividade* – que, a propósito, equivaleria aos macacos transando, em nossa epígrafe. Vem em

seguida: a consciência do problema, a produção-observação de dados, a formulação de hipótese e teste da hipótese.¹ A questão que se coloca é a seguinte: como é que se transita do nível da atividade para a consciência do problema?

Um exemplo: para dar conta, da atuação de Ernst Widmer em nosso meio, fui levado a perguntar por sua pedagogia. A evidência de uma formação exuberante de compositores em nossa Escola² apontava para uma atuação sistemática nesse sentido. Mas perguntar qual a pedagogia de Widmer não é algo tão simples assim. A construção do problema depara nesse momento com seu método. Como delimitar o conceito de pedagogia adequado a minha investigação? Através de uma revisão de literatura eficaz? Há literaturas de todo tipo, e perder-se numa floresta bibliográfica pode ser às vezes o pior caminho.

Para assegurar organicidade a essa questão foi preciso encontrar o contorno prévio da pedagogia na própria trajetória de Widmer (nível da atividade) — e em seguida projetá-lo como guia da investigação. A construção desse esboço antecedeu à definição de metodologias de investigação, mas ela própria é uma espécie de metodologia — de construção do problema —, e precisa antecipar o que irá acontecer em seguida, precisa dialogar com a futura metodologia. No caso, trabalhei com a idéia básica de que a pedagogia de Widmer poderia ser reconstruída a partir de um jogo de interação entre

¹ Aliás, o próprio Dewey é um dos poucos filósofos modernos a conceder atenção diferenciada ao conceito filosófico de problema, que tem suas raízes em Aristóteles — “procedimento dialético que tende à escolha ou à recusa (aqueles de ordem prática), ou também à verdade e ao conhecimento (os de ordem teórica)” Abbagnano (1982, p.764). No problema Dewey viu a propriedade lógica primária, sendo ele a situação que constitui o ponto de partida de qualquer indagação, isto é, a situação indeterminada: “A situação indeterminada torna-se problemática no mesmo processo de submissão à indagação. Ela se produz por causas reais, como acontece p. ex., no desequilíbrio orgânico da fome. Não há nada de intelectual ou cognitivo na existência de situações desse gênero, a não ser que elas são a condição necessária de operações e indagações cognitivas...” “A enunciação do P. consente a antecipação de uma solução possível que é a Idéia; e a Idéia exige aquele desenvolvimento das relações inerentes ao seu significado que é o raciocínio.”

² Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde surgiu o Grupo de Compositores da Bahia — GCB (1966), reunindo: o próprio Widmer, Walter Smetak, Lndembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jarmay Oliveira, Nicolau Kokron, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, entre muitos e muitos outros que posteriormente foram sendo conectados ao movimento.

dados produzidos pela análise de seu discurso, pela análise das representações de seus ex-alunos e pela análise de composições. Assim, constatando a formulação de sínteses em seu discurso — organicidade e relativização — foi possível avaliar os outros dois campos de dados nessa perspectiva. Essa formulação do problema me colocava em diálogo com as possíveis metodologias adequadas a produzir os dados assim antevistos. Além disso, também me colocava em diálogo com o campo da pedagogia, com a história de vida de Widmer, seu percurso composicional, a história desta Instituição onde militou e do círculo cultural no qual se inscreve, e os significados simbólicos de todas essas construções identitárias, etc.

Espero, com isso, estar sinalizando que o nível da problematização não é algo estático, um bloco de idéias (e texto) a ser elaborado e desenvolvido adiante. Ele aponta para uma dinâmica interna, um movimento de ida e de vinda com relação aos horizontes da investigação. Ao enunciá-lo já deverá ter acontecido um diálogo prévio com o nível futuro das metodologias e das conclusões possíveis. A rigor, um problema é definido pela possibilidade (e relevância) de sua solução. Uma situação insolúvel deixa de ser um problema, passa a condição imutável, as quais em geral, são pouco afeitas a manipulações experimentais ou artísticas. Importa, dessa forma, na problematização, que produza um movimento, uma inquietação que abale o estado de repouso e permita que o ciclo de informação se movimente. Importa também que efetue um movimento de recorte do campo de possíveis preocupações, focalizando aquilo que deverá ser observado de perto. Só depois dessa operação definidora é que o acesso a um leque de opções de interação e diálogo disciplinares resulta produtivo.

Ao levantar a questão dessa dinâmica da atividade problematizadora, retorno ao que considero esperteza em Dewey, a colocação do nível da atividade como etapa preliminar do ciclo da pesquisa. Sendo ele um herdeiro legítimo do pragmatismo de um Peirce, e conseqüentemente da busca de legitimação pela constituição de uma filosofia da ciência, nada destoa de pensar o nível da atividade como o repertório comum dos fatos vivenciados. Essa pergunta exige que se pergunte 'mas, a propósito, o que é um fato em educação?', algo que nos remove da perspectiva individual para a perspectiva genérica de constituição do campo disciplinar, e que faremos a seguir. Por ora, gostaria

de observar como essa concepção de um 'nível da atividade' está potencialmente aberta a outras formulações, além do pragmatismo. Orientações tão distintas como a etnográfica e antropológica, a etnometodológica, a historiográfica, e a teórico-crítica, sobreviveriam nesse contexto, embora definam os 'fatos' (ou as interpretações) educacionais como coisas bastante distintas entre si. Se a educação é uma empreitada possível, então ela o é pela referência constante a um certo nível de atividade, e nesse nível, observadores e observados estão em permanente interação — Cf. epígrafe.

Saindo, portanto, da conjuntura mais imediata do pesquisador, abstraindo dessa perspectiva individual para a situação genérica, chegamos a perceber que problematizar a construção de problematizações em educação também equivale a levantar o tema da impossibilidade da educação, ou, dito de outra forma, a perguntar sobre as condições em que a educação se torna uma empreitada possível — o que seria um fato (ou entendimento) em educação. Além disso, considero esse gesto como um saudável contraponto ao espírito positivo de uma associação de educadores musicais.

a) Das referências à impossibilidade da educação talvez a mais comentada seja a que vem da Psicanálise. Freud, seguindo a lógica da descoberta do inconsciente e visualizando que toda ingerência educativa presume um controle impossível sobre essa instância, declarou a Educação (juntamente com a Administração e a própria Psicanálise) como "missões impossíveis". Se a Educação é uma missão impossível, a pesquisa nessa área será necessariamente caolha, fadada a concluir a partir de dados incompletos, expurgados das questões do desejo. No fundo do comentário de Freud há um questionamento legítimo (do ponto de vista de suas descobertas) do próprio conceito de fato educacional. Todavia, não surgiu nem parece próximo no horizonte a cristalização de um modelo pós-inconsciente. Sendo assim, a impossibilidade freudiana é apenas um alerta, uma relativização de tudo que se faz no campo.

b) Numa outra vertente, a impossibilidade da educação não teria a ver com sua prática — educação e deseducação ocorrem desde e sempre — e sim com os desígnios de criação de uma teoria da educação. De fato, para alguns,

a educação deveria ser pensada como uma prática em torno da qual se aglutinam territórios disciplinares tais como a psicologia, a sociologia etc. — as informações novas surgiriam sempre desses campos associados, ou de alguma interação entre eles, de forma que a empreitada teórica puramente educacional não existiria. O que equivale a dizer que o fato educacional (enquanto gerador de uma teoria própria) não existe.

c) Trago, porém, uma terceira contribuição ao tema da impossibilidade, dessa vez pela via do reconhecimento da abrangência do que está envolvido. O grande tema filosófico foi sempre educação, mesmo que formulado de maneiras distintas. O que foi a maiêutica, senão uma descoberta pedagógica? O que foi a invenção da dialética — uma crítica dos conceitos através dessa espécie de dança dos argumentos — senão pesquisa metodológica? O que dizer da concepção platônica do mundo Ideal, o *topos uranos*, e a aprendizagem por *reminiscência*? A síntese de Aristóteles colocando esse mundo Ideal aqui mesmo na terra, infiltrado em tudo que existe como essências, gerando uma pedagogia do inteligível? Da análise das categorias aristotélicas ainda não nos livramos nos dias de hoje.

Estou dizendo, portanto, que a criação do pensamento sistemático na civilização ocidental coincide com o engate ancestral entre metafísica e teoria do conhecimento — ontologia e gnosiologia —, e que, dessa junção ancestral, não há como separar as questões educacionais. No caso da metafísica realista dos gregos, como uma decorrência imediata da própria questão existencial, e mais adiante, com o advento da modernidade e a crítica ao modelo aristotélico herdado da antiguidade, como anteparo inicial da filosofia — a partir do *'penso, logo existo'* de Descartes —, que agora toma a teoria do conhecimento (indubitável) como ponto de partida, para daí atingir as questões metafísicas, e a constituição do mundo das coisas.

Estou tratando, portanto, da impossibilidade de uma teoria da educação pela abrangência do tema, porque basta falar em filosofia (ou em vida) que se está falando de educação, através desse enroscamento das questões metafísicas com as questões do conhecimento. Mas por que seria importante tratar disso hoje, com relação à pesquisa em educação musical? Porque a afirmação da possibilidade e viabilidade da educação aconteceu como uma

reação a essa abrangência aparentemente desagregadora, negando a impossibilidade, portanto. A própria constituição da ciência positiva, do movimento que busca legitimar filosoficamente a supremacia da ciência, e que está na base do pragmatismo, e, dessa forma, na base de todo o movimento de pesquisa nas ciências exatas, e por transposição, nas ciências humanas, e ainda por transposição, na base da *mainstream* da pesquisa em educação musical no século XX; a constituição disso que temos como estável e garantido, que fundamenta a crença de que o conhecimento descreve a realidade, de que o mundo é a soma total dos fatos, e que os fatos são a essência da realidade, pois bem, a constituição desse estado de coisas precisou cortar com todas essas raízes da teoria do conhecimento, pensada em sua culminância kantiana como um movimento transcendente e reflexivo de um sujeito cognoscente, uma consciência, às coisas em si. Toda essa armação metafísica em torno da consciência fica declarada sem sentido, mentalista, impesquisável — Habermas (1968, p. 67).

Como a delimitação do território disciplinar da educação ganha contornos formais após esse movimento de abandono da metafísica — sendo, neste caso, Comenius, um grande precursor —, vale a pena insistir sobre o papel paradoxal do bloqueio da abrangência e sobre o tema da impossibilidade de constituição de nosso objeto. Com o advento do positivismo, desiste-se do questionamento metafísico sobre o significado e sobre as condições de possibilidade do conhecimento, pois o conhecimento passa a ser implicitamente definido pelas ciências. O que é conhecimento? É o resultado do trabalho científico. O que é a realidade? É a soma total dos enunciados verdadeiros, numa perspectiva de controle instrumental da natureza. Dessa forma, transformando a crença da ciência em si mesma em dogma, protege-se a empreitada de qualquer movimento de auto-reflexão epistemológica. Sai a tradicional teoria do conhecimento e entra a filosofia da ciência, voltada prioritariamente para investigar a própria metodologia científica e as regras de concatenação entre os enunciados. Aos poucos, o sujeito cognoscente kantiano é reduzido aos sujeitos empíricos individuais da psicologia. Estamos, dessa maneira, fazendo uma reflexão sobre a dinâmica da problematização numa perspectiva abrangente, não mais centrada no agente pesquisador individual.

Numa esfera distinta daquela do positivismo, encontra-se o desenvolvimento das ciências culturais, que enxergam o 'sistema das ciências naturais' como um dos elementos de um contexto de vida bem mais abrangente, sendo justamente esse contexto, o objeto das ciências culturais. Prioriza-se dessa forma um enfoque hermenêutico, voltado mais para o desenvolvimento de um 'entendimento' — *Verstehen*, no sentido de Dilthey, entendimento mútuo, visando a reconstrução de significados do ponto de vista de um agente — e menos para a descoberta de leis de caráter universal, cujo referente seria a explicação ou *Erklärung*. Tudo isso se reflete, de forma direta, na discussão recente sobre enfoques quantitativos ou qualitativos. Enquanto os fenômenos produzidos experimentalmente tomam por base a supressão de todos os aspectos da experiência de vida, em favor de um efeito específico que possa ser replicado aleatoriamente, para o entendimento hermenêutico o problema é revertido. Ele abarca a experiência de vida em sua amplitude — *expressões lingüísticas, ações e experiências expressivas* —, mediando entre as intenções de um ego individual, as categorias gerais da linguagem, e os horizontes de uma teoria.

Não nos cabe aqui aprofundar essa linha de fronteira e de diálogo entre objetivismo e hermenêutica.³

Mas, querendo ou não, aquele que avança pelo portal da pesquisa estará pisando sobre o terreno de constituição de seu território disciplinar, especialmente quando confrontado com a necessidade e o desafio de gerar problematizações. Ao problematizar, o iniciante estará expondo sua capacidade de enxergar com nitidez o âmbito e os limites desse território que pretende habitar, sua compreensão do processo histórico de constituição do mesmo, e ainda, sua posição pessoal sobre a política do devir acadêmico da área. São muitos passos a serem dados de uma só vez.

Dado um projeto, e seu discurso subjacente, aparece como critério analítico e avaliativo incontestável **a responsabilidade filosófica** exercida pelo autor.

³ Cf. Habermas (1968) — que invoca uma verdadeira ciranda envolvendo Kant, Hegel-Marx, Comte, Pierce, Dilthey, e Freud, entre outros. Também não nos cabe aqui buscar uma reflexão sobre os dilemas de cada uma dessas avenidas, ou sobre os desafios e ciladas presentes em ambas, a partir da consideração da articulação permanente entre conhecimento e interesses humanos.

Não se trata simplesmente da amplitude de leituras filosóficas efetuadas, e sim, da consciência da relação entre o problema a ser construído e o campo teórico onde nasce, do diálogo entre positivismo e hermenêutica que irá aparecer e tomar forma nas escolhas metodológicas, de forma que a responsabilidade filosófica sucede a não menos importante **responsabilidade metodológica**.

É justamente pensando nesse contexto de nascimento que precisamos retomar algo que quase chegamos a tocar lá atrás, mas acabou sendo adiado. Não é apenas a impossibilidade da educação que nos concerne, mas, sobretudo, a impossibilidade da música. Quem disse que a música existe?⁴

A pesquisa em educação musical não pode escapar do fato de que lida com uma interação entre ciência e arte. As problematizações são, na verdade, **meta-problematizações**. Elas só têm sentido, se estiverem ancoradas num fazer artístico vivo, orgânico, que, por sua vez, também pode ser pensado como constituído através de problematizações próprias. Ou seja: há problematizações no nível da música. Em outras palavras, a música só existe quando aciona mecanismos de expectativa individuais e culturais. Essa constatação singela é talvez o umbigo de todo o tema. Como relacionar esse nível de problematizações 'autóctones', êmicas, digamos assim, com o nível dos processos educacionais propriamente ditos?

Para início de conversa é necessário que o pesquisador em educação musical consiga transitar com familiaridade pelo terreno das problematizações em música. Mas qual a natureza das problematizações em música? A pergunta remete de imediato ao conjunto das teorias da música (*latu sensu*) – ou teorias das músicas (mais *latu* ainda) —, pensado como o repertório de formulações problematizadoras dirigidos à experiência. Visualiza-se dessa maneira, uma avenida de desenvolvimentos saídos da juntura música-educação, através de uma mediação realizada pela teoria ou teorias, seja de forma mais específica — p.e. "Ensinando contraponto a partir das regras de Westergaard", Maus (1992) —, ou mais genérica — a relação currículo/

⁴ Vale aqui a lembrança dessa pérola de Bohlman: "Música pode ser o que pensamos que seja: ou pode não ser. Música pode ser sentimento, sensação, sensualidade, mas também pode não ter nada a ver com

Identidade cultural, adolescentes e apreciação musical, etc.⁵

Todavia, vale a pena lembrar que a concepção de problema não é naturalmente apenas a concepção cartesiana desenvolvida pela ciência, o conceito se amplia na direção do **vivencial**. Schönberg (1995) utiliza a expressão 'problema tonal' para se referir à questão central colocada por uma determinada composição, aquela inquietação que uma vez expressa passa a exigir alguma continuidade, uma solução, desdobramentos, contradições, forma etc. Porém, se as problematizações musicais devem ser entendidas como vivenciais (ou seja, como problematizações sonoras vividas), então é preciso reconhecer que ultrapassam o escopo interpretativo das teorias. A pergunta sobre a natureza das problematizações em música remete nesse caso, não a um conjunto de teorias, mas a todo o repertório de vivências musicais. A agenda temática do trinômio 'audição/interpretação/composição' é mais complexa que os tratamentos teóricos que angaria. Isso significa que, tomando o nível da atividade como guia, o educador musical irá deparar com problematizações frescas e intocadas no próprio processo educacional (p.e. via interpretação). Urge saber identificá-las e utilizá-las.

Há ainda a possibilidade sincera (ainda que algo anárquica), de argumentar que as problematizações musicais propriamente ditas são também, propriamente ditas, educacionais, pensando, dessa forma, que a música carregaria consigo uma pedagogia implícita, as chaves de sua recepção — afinal de contas, tanto o samba quanto Beethoven só são entendidos quando ouvidos. Desaparece nesse caso a juntura formal entre música e educação, fazendo surgir por um lado o desafio de fazer falar o lado educacional das questões musicais, e por outro, o desafio de tratar as questões educacionais como objetos em processo de criação, dando conta de uma **poietica da educação**.

Dito isso, podemos registrar o bordão que emerge da pedagogia de Widmer: para educar, é preciso **não saber o que é educação**; não saber *a priori*.

⁵ Não custa lembrar que, além da literatura específica de música, toda a tradição filosófica também se faz presente do lado musical da Juntura, como suporte das teorias produzidas, assim como a aspiração mais recente de atingir um certo grau de cientificidade. Quando uma teoria da música que aspira a ciência se encontra com uma educação musical que também aspira, as qualidades e defeitos são reforçados mutuamente.

Educar e compor — tem algo em comum, compartilham entre si o desafio da criação. O aprendizado desses ofícios não pode ser considerado como um processo linear de acúmulo de informação. Aprender a criar implica aprender a desconfiar dos próprios suportes de onde a informação surge, a desconstruir estruturas e significações. Isso que é princípio fundante do fazer arte — e para alguns, também do fazer ciência — cf. Feyerabend, *Contra o Método* —, ressignifica as *responsabilidades filosófica e metodológica* em *responsabilidade poética*.

Mas vale observar que não se trata de um não-saber qualquer, de um não-saber inexperiente ou desavisado. Paradoxalmente, trata-se de um não saber susceptível de amadurecimento e de aprendizagem, observação que nos leva ao dilema e ao coração de todas as empreitadas que transitam entre educação e criação: como ensinar algo (pesquisar, compor, educar...) que, por uma questão de princípio, não se sabe? Como aprender algo que, também por definição, não está no repertório do professor? Ao aprender a criar problematizações o orientando estará justamente envolvido com esses saltos quânticos. Como ajudá-lo, ou melhor, como não atrapalhá-lo?

Novamente podemos retornar ao 'nível da atividade' em Dewey, para inferir que a *responsabilidade poética* não é apenas responsabilidade individual. Trata-se da responsabilidade de garantir o envolvimento de educandos em atividade criadora. Visto numa perspectiva de grupo, aí estaria a semente do que poderíamos chamar de **responsabilidade social** da atividade problematizadora, sua capacidade de catalisar as expectativas da comunidade de pesquisadores e da sociedade como um todo. Como provocação, devemos lembrar que o desafio não é simplesmente compor novas formas de educação, ou novas composições, e sim novas formas de sociedade e de sociabilidade. Na visão dialética de Adorno, o material da música tem historicidade própria, nesse sentido, é sociedade. O mesmo raciocínio poderia ser transposto para nosso contexto. Corresponde a cada forma educacional um modelo implícito de mundo social. O nível da problematização dialogará de uma forma ou de outra com esses critérios e premissas.

A responsabilidade social de uma determinada problematização é também

o grau de relevância potencial com relação a uma determinada sociedade ou segmento social. Estamos aí no âmbito da **questão política**. Para alguns, o mérito da produção de conhecimento é avaliado exclusivamente pelos cuidados formais e metodológicos — pensamentos desse tipo geraram o ideal de uma instituição universitária voltada para a excelência científica, independentemente do tipo de atenção a ser concedida às questões da interação com a sociedade. Nessa visão mecanicista, o problema é definido como lacunas ou falhas em uma teoria prévia, desaparecendo os matizes de significado que advém da percepção da relação entre a situação problema e sua relevância para a comunidade mais ampla, e ainda o jogo político que a própria investigação suscita entre o pesquisador e a comunidade de pesquisadores. Em termos macroscópicos, a atividade problematizadora aparece como capacidade de criação da própria comunidade que a abriga e sustenta.

A experiência de produzir problematizações deixa marcas em todos que passaram por ela. De um lado, a sensação de liberdade gerada pela possibilidade de se inserir num ciclo de informação, de atuar nesse ciclo, de questionar coisas, de produzir horizontes temáticos e objetos específicos nesses horizontes. Nesse sentido, a problematização é atividade **produtora de identidade**. Lá no fundo, essa é uma das questões fundamentais: que pronúncia do mundo, e de mim mesmo, devo exercitar através dessa pesquisa? É o momento em que querubins e demônios de orientandos e orientadores se enfrentam, e o momento que distingue meros exercícios de metodologia, de investigações relevantes.

Assim como a nossa linguagem não é apenas aquilo que falamos, mas também a maneira como somos falados — aquilo que me constitui como sujeito —, a atividade de pesquisa (e a problematização em especial) acaba por definir a persona do investigador, mostrando, mais uma vez, que sujeito e objeto são instâncias reflexivas. Por essa avenida de desenvolvimento deparamos com as questões de desejo, embutidas na atividade científica. É pouco provável que a atividade investigativa resista aos múltiplos obstáculos que tem pela frente se não houver esse envolvimento apaixonado com o que está em questão. A construção de neutralidade, inerente à atividade

questionadora, pode ser entendida também como uma forma de se proteger dessa parcialidade.

Mas, como toda atividade de construção de identidade também tem o seu lado ameaçador — que gira em torno da possibilidade de anular o pretendente — é preciso reconhecer que o jogo da pesquisa não é nada inócuo. Se a pretensão é produzir conhecimento novo, então é preciso entender que a relação com algo que, em princípio, muda sua forma de pensar e de entender o mundo, está longe de ser inocente e cândida. Não sem razão, o ambiente da criação já foi comparado a uma batalha — Bloom (1999). Lida-se diretamente aí com a construção de relevância (ou irrelevância) e ainda com a dimensão do factível. Não adianta ser relevante se não se puder atender às limitações concretas que cercam a investigação, é preciso que funcione, que tenha **eficácia**.

Esse, portanto, o panorama que pudemos apresentar tomando como pretexto a temática da construção de problematizações em educação musical, instância inevitável da formação de educadores.



Ernst Widmer, quando visitou seu país de origem, a Suíça, no início da década de 80, precisou amarrar um discurso de retorno, uma rerepresentação de si próprio, vinte e cinco anos depois de ter deixado o país. Tal discurso precisava dar conta das diferenças vividas por aqui, precisava desenvolver um certo charme, mostrar-se atrativo como filho que retorna, como aventureiro, como descobridor de novos universos... Não espanta, portanto, vê-lo declarar sua semelhança com os índios brasileiros — algo um tanto inesperado, para quem nunca conviveu ou estudou o fenômeno indígena brasileiro. Widmer lembra que os índios não costumam dizer que uma determinada terra lhes pertence, e sim que pertencem, eles próprios, à terra em questão. Aproveita a fórmula e a refaz no âmbito da música, declarando pertencer ao seu território... É uma bela solução composicional.

Trago-a para discussão em função de um detalhe curioso e preocupante que daí surge. Widmer está utilizando a diferença do sentido de pertencimento entre o senso comum Ocidental de nossos dias e a concepção indígena, como suporte para sua bela figura de linguagem. Coloca, em rota de colisão, dois sentidos distintos de pertencer: aquele associado à posse de algo, e um outro, associado à noção de pertencimento, ou seja, de reconhecimento de um vínculo.

A idéia de que as ontologias das diversas músicas dependem de um processo de apropriação e pertencimento, pode gerar uma certa sombra sobre a diversidade dos próprios processos de apropriação e pertencimento. Dito de forma mais direta, essa

concepção pode facilmente tender a transformar o próprio processo de apropriação e pertencimento numa dimensão Invariante — “pertença, logo existo”, um quase universal—, quando sabemos que existem formas bastante distintas de percorrer tais caminhos. A configuração precisa do que vem a ser pertencer é também uma variável cultural, talvez a variável cultural por excelência, aquela que define a própria relação entre o membro e o grupo.

Não adianta tentar analisar a baianidade sem dar atenção ao estilo de pertencimento que por aqui se pratica e se legitima. A baianidade não é apenas o resultado de um processo de construção de pertencimento a uma série de características identificáveis, mas também o processo em si, o estilo com que se desenvolve. Talvez esse raciocínio nos permita entender como a visão desconstrucionista de Albergaria (2001) — aquela que se refere a uma baianidade construída de fora para dentro, de cima para baixo e da frente para trás —, depende em última instância de um processo interno de corroboração desses discursos.


Agora temos dois problemas: produzir uma lista de características da baianidade, e um punhado de formas processuais de construir empatia, apropriação e pertencimento.

Mais uma vez, notícias da longínqua ilha do Oriente quase Médio vem alimentar nossa coluna. Temem pela mesmice da maior festa popular do mundo, de lá. Uma comissão de sábios banziu recentemente o mamãe-sacode. Uma ala heterodoxa dessa comissão achou a medida precipitada, “devagar com o andor, o fenômeno é complexo, vocês pensam que erudição põe mesa? querem afastar os visitantes? **daqui a pouco** propõem sofisticar o pagode com acordes de sétima maior e iniciar o cortejo com a 9ª Sinfonia de Beethoven (como a Alemanha fez numa Copa), e isso aqui não vai pegar, tem que ter rebolado, vocês conseguem teorizar sobre o rebolado?, se não conseguem, calem a boca!”. O caldo entornou, pois um dos sábios havia feito uma proposta sofisticada de diversificação musical e cultural da festa. Aproveitando as raízes nômades do povo local haveria incentivo para grupos étnico-musicais, seminários sobre a dança do umbigo, interação entre orquestras sinfônicas e bandas locais, espaço para o rock, carnaval barroco e renascentista (com máscaras e tudo), incentivo para participação das escolas de ensino médio na decoração da festa (louvável), um verdadeiro festival.

O debate acirrado acabou colocando em cheque o próprio conceito de erudição. Para alguns sábios, erudição já não era o cuidado com papiros e outras coisas que se enrolam sobre si mesmo, e sim a adesão à modernidade, era preciso fazer a música local interagir com a informática e com a música techno. Outros espumavam de raiva porque consideravam a música techno como degradação vil da música eletrônica. O que diria Stockhausen? Ora bolas, stockhausen o escambau, precisamos descobrir novas

danças das anquinhas (era um sábio de origem portuguesa), o problema não é de erudição e sim de popularidade! O nosso líder Airagreb'Al está certo, carnaval é brincadeira, deixe o povo em paz que ele sabe o que fazer. Mas o povo está sendo sufocado por um processo mercantilista impiedoso, e até as músicas já não estão tão viçosas, é preciso proteger as manifestações culturais autênticas, dar espaço para que possam crescer e dar frutos! Se não for assim mataremos a galinha dos ovos de ouro...

O problema era complexo, e tinha, de fato, muitos lados. Foi quando lembraram de uma sub-comissão de sábios musicais que havia sido encarregada de repensar a música em Aih'ab (numa crônica anterior). As duas coisas andavam juntas, "vejam se a comissão aceita mais essa incumbência?". O sábio chefe aceitou o desafio, porém observou o seguinte: "Vocês já pensaram o que será a festa daqui **há dez anos**? Existe interesse em planejar uma educação cultural sem intervenções forçadas, nascendo de dentro para fora? No início do século XIX, 50% dos americanos sabia ler e escrever, e apenas 8% na América Latina - deu no que deu. O que dizer da cultura musical, estamos caminhando para a alfabetização de todos? Querem caminhar nessa direção ou exportaremos nosso ouro mais uma vez, via Methuen? E quanto a esse negócio de erudição, pra mim erudição é muitas vezes apenas a capacidade de rir de si mesmo, como fez esse ano a cantora Lig'Ilg, com os seus selos de holofote.



música e subjetividade: bach - fuga em dó menor

Mas Beethoven começou a questionar o que significaria para seu protagonista passar pelas mesmas vicissitudes tonais e formais de todas as outras composições. A partir da Eroica ele tenta fazer parecer que o protagonista inventa a si mesmo, determinando a partir de suas próprias artimanhas a sucessão específica de eventos narrativos, mesmo se agarrando ainda às normas da tonalidade e da sonata como garantia de inteligibilidade.

Susan McClary (1993:33).

O conceito de protagonista, tal como utilizado por McClary, representa uma perspectiva sintética de construção *poética* da obra, tomando como horizonte os eventos que a constituem, e acenando com a possibilidade de um melhor entendimento da construção de subjetividade em música. Embora coloque em jogo a dimensão narrativa da organização composicional, o ponto de vista do protagonista é distinto do ponto de vista autoral mais abrangente do compositor, justamente pela relação específica com o horizonte dos eventos da obra. Distingue-se ainda do ponto de vista do ouvinte, pelo 'suposto saber' que ostenta a cada instante sobre o que estaria prestes a acontecer, assumindo pelo que de fato acontece, inteira responsabilidade. Sendo assim, a faculdade de saber o que vai acontecer está intrinsecamente ligada à capacidade de fazer acontecer. Nesse sentido, o protagonista é o agente da composição. Como locus ficcional e composicional, como instância de suposto saber, o protagonista cria um nível

intermediário entre o autor e seus receptores — um lugar de fala, uma espécie de narrador,¹ caso música fosse discurso — algo que tem a ver simultaneamente com a subjetividade em construção na obra, e com a dimensão coletiva de expectativas dirigidas ao objeto musical.

Esse último ponto merece um pouco mais de atenção. Trata-se de uma característica fundante da experiência musical: a impossibilidade de desatar de forma convincente sujeito e objeto.² Falar de construção de subjetividade em música é um pleonasma, porque não há música que não dependa desse processo de construção. De nada adianta adotar o modelo cognitivo, herdado da tradição filosófica, em que sujeito e objeto aparecem como instâncias relativamente autônomas. O engajamento ao ato de escutar música permite descobrir que, no instante em que ela soa, é como se também ouvisse algo do sujeito, e como se respondesse a esse apelo que o próprio sujeito ignorava abrigar.³ Ao dizer sim a uma determinada música, ou seja, ouvir nela um apelo feito por algo até então inimaginado em si mesmo, o 'sujeito' descobre-se consequência do 'objeto' música, invertendo a ordem filosófica da relação, descobre-se consequência de um Outro, que está presente na música e também em si mesmo, como sujeito do inconsciente. O espaço de existência do protagonista composicional de uma obra musical, pode ser valioso em termos analíticos por reunir aspectos dos três pontos da tríade — sujeito, objeto, Outro.

Importa ainda reconhecer que o 'suposto saber' atribuído ao protagonista composicional também é 'suposto gozar'. O espaço da reflexividade — ou seja, a natureza transicional do objeto-sujeito música — seria o espaço do

¹ "A definição do conceito de *narrador* deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de *autor*, entidade não raro susceptível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação narrativa*". Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1988, p. 61.

² Há uma longa tradição de polémica sobre o estatuto do 'objeto' musical, envolvendo desde um Sterba que pensa a música como uma 'objectless art', até Keller que prefere abrir mão do conceito de arte, para assumir a noção de música como pensamento. (a ser desenvolvido)

³ Cf. Paulo Costa Lima (1995), Didier-Well...

encontro (fantasia) entre algo que se deseja (e às vezes nem se sabe) e a aparição disso como 'pensamento sonoro'. Esse espaço de fantasia — e o conceito de fantasia não remete necessariamente a coisas etéreas e imagináveis, pode remeter a algo tão concreto quanto um corpo estendido no chão, no episódio histérico— é o que se anuncia como desafio para a teoria da música. A capacidade de mobilização que essa fantasia exerce tanto sobre o sujeito-compositor propriamente dito, que constrói um ambiente sobredeterminado onde possa existir como protagonista composicional, como sobre possíveis ouvintes, é evidência inequívoca de que esse Outro da reflexividade também representa o tesouro coletivo de expectativas e de saberes auditivos da cultura, da espécie e do meio ambiente.

Impossível deixar de observar a relação entre o 'suposto saber'/'suposto gozar' e a atividade analítica em música, pois, em geral, é justamente o protagonista composicional que se oferece como enigma ao analista, e o trabalho deste último acaba sendo absorvido pelo primeiro. As conquistas analíticas alteram o status do protagonista composicional, que sobrevive, como entidade ficcional, na atividade analítica — empreitada não menos ficcional que a própria composição. Sendo assim, o 'suposto saber' e 'suposto gozar' do protagonista composicional são também esperanças do analista. Ter imaginado uma música que abriga toda uma série de nuances reducionais, tal como pleiteia o olhar schenkeriano, faz do protagonista composicional da Sinfonia 40 de Mozart uma entidade distinta da que seria sem tais análises.

Se há um protagonista composicional e se há um espaço de fantasia sendo construído, então há de se supor a presença de identificações para que a mobilização da atividade música funcione. O recurso conceitual a um protagonista composicional aponta para a possibilidade de que tal identificação passe por essa relação com o 'suposto saber' da música. Haveria dessa forma uma identificação com esse autor fictício e oculto, que é responsável pela fixação da minha atenção e será associado ao prazer/desprazer daí decorrentes. A natureza dessa identificação está na base do 'ser música', e da 'possessão mútua', que já ocupa espaço privilegiado na analítica fenomenológica de Clifton.⁴ A música tem sentido porque é nossa, e não o contrário. Não é um objeto sônico 'lá fora' e sim uma presença que habitamos.

Por essa via, vemos que há responsabilidade composicional da parte do ouvinte. Os ouvintes se sentem parcialmente responsáveis, parcialmente autores/protagonistas, das músicas que gostam. Gostar de uma música equivaleria a gostar de si mesmo. Nesse sentido, mercado e educação musical trabalham com o mesmo material, em torno do grande desafio educacional e político de viabilizar identificações desejáveis ou então, simplesmente lucrativas.

Mas que densidade analítica poderia ser desenvolvida a partir dessa ferramenta conceitual? Até que ponto a análise de uma obra pode ser elaborada com tais prioridades em mente? É o que perguntaremos à fuga em dó menor do CBT I de J. S. Bach.

Para validar a idéia de protagonista composicional com relação a essa fuga parto da observação retrospectiva da experiência auditiva que proporciona em mim. Intriga-me uma dupla sensação: uma ânsia interior que caminha na direção de intensificações cada vez maiores, e uma resignação que oscila entre contemplativa e iterativa, que forma uma espécie de ambiente básico da experiência, sobre o qual as intensificações ocorrem. Essas duas sensações não estão separadas. Elas se misturam, as vezes se opõem, outras se reforçam. Também salta aos ouvidos o grau de sofisticação da lógica composicional utilizada, de forma que ânsia e resignação — e toda uma série de outras sensações/experiências construídas pela fuga — dialogam permanentemente com a percepção de unidade e de causalidade geradas pela obra.

Ex. 1

O protagonista bachiano certamente não está envolvido em nenhum contexto



⁴ Thomas Clifton. Applied Phenomenology...

napoleônico, como o da *Eroica*, mas, ainda assim, concentra sobre o desenrolar da composição uma unificação ficcional, que também é a unidade produzida pela experiência musical aí desenvolvida e a unidade das estratégias composicionais utilizadas. Iteração, ânsia e Intensificação acontecem como vetores de um mesmo espaço de tempo, de um mesmo domínio de eventos. Como entender a estreita ligação entre a ânsia e a sensação marcante de unidade e de homogeneidade, tão bem representada pela escolha da idéia rítmica da peça, e pela construção de ambientes motóricos? Como entender o impulso na direção de intensificação que seu desenrolar comporta? O protagonista da 'ânsia' bachiana é o mesmo que exige a presença e desenvolvimento de uma lógica composicional sofisticada. Como representar o diálogo entre essas duas categorias: a ânsia e a lógica?

O impulso de intensificação, mediatizado pelo motórico, também aponta para as linhas de prazer desenhadas pela fuga. Há, por exemplo, o prazer-expectativa de manutenção do ambiente motórico. Esse prazer-expectativa dialoga o tempo todo com a necessidade de intensificação pois a manutenção do nível de excitação do ambiente motórico depende disso. Há, inegavelmente, um impulso de intensificação e de dramatização progressivas. Como ouvinte, fico seduzido pelo ambiente motórico e pelo fluxo cada vez mais torrencial de atividade. Todo o processo conduz ao limite do possível (no horizonte do estilo em questão)...

Como delinear de forma mais precisa os contornos de um suposto protagonista da fuga, explicitando suas responsabilidades? Aceitar resignação e ânsia como vetores emocionais da experiência dessa fuga pode parecer arbitrário. Tomemos como substrato dessas duas sensações os processos rítmico-melódicos que melhor as representam, no caso, os processos de iteração (o mais conspicuo sendo aquele que constitui o próprio sujeito da fuga) e os processos de intensificação, cuja presença mais visível ocorre nos episódios. Cabe ao protagonista composicional colocar tais processos em movimento, constituindo-se através deles. Neste sentido, vale a pena lembrar a reflexão feita por Adorno⁵ com relação à natureza da análise musical, observando que o conteúdo-verdade de uma obra precisa ir além dos meros

⁵ T.W. Adorno, "On the Problem of Musical Analysis." *Music Analysis* 1 (1982), p. 169-187.

fatos apurados em direção a interpretações, não podendo, todavia, prescindir da estrutura técnica como dimensão mediatizadora.⁶

Muito do que foi observado anteriormente converge para um determinado ponto do sujeito da fuga. Trata-se do pequeno vácuo rítmico no final do c. 2, criado pela utilização de uma ligadura que prolonga o valor do láb colcheia (segunda metade do terceiro tempo) sobre o quarto tempo, impedindo que haja um acento explícito neste ponto. Digo 'acento explícito' porque quando confiro a minha experiência auditiva do sujeito da fuga percebo que a expectativa de acentuação naquele ponto é tão presente que, mesmo com a ligadura, sou levado a ouvir (de forma implícita ou interna) o momento exato em que esse acento viria. Essa presença implícita é, na verdade, essencial para que a performance das duas semicolcheias que encerram o gesto seja precisa.

No âmbito local esse evento polariza a atenção por constituir uma exceção com relação à acentuação marcada de todos os tempos anteriores, perfilando essas duas experiências antagônicas – acento explícito e implícito. A atenção polarizada deságua sobre o final do gesto, alcançando o *meib*, ou seja, constitui-se em procedimento cadencial. O evento constrói um desequilíbrio, ao interromper a cadeia de acentuações oferecidas até então, permitindo que o início da nova frase restaure-o, só que agora de forma intensificada, com a presença de semicolcheias constantes. Vamos percebendo que além de atuar no âmbito local, esse evento se insere como ator privilegiado nos dois processos abrangentes mencionados anteriormente: a iteração (que interrompe) e a intensificação (que favorece e até mesmo propicia). Tanto o processo de intensificação como o de interação giram em torno desse pequeno vácuo rítmico criado no final do sujeito da fuga.

⁶ Esse argumento é a base da *critique* de Kofi Agawu com relação ao movimento da 'nova musicologia', pretendendo com isso resgatar os esforços feitos pela própria área de teoria com relação às temáticas e princípios aí valorizados.



O que seria da análise, e das técnicas analíticas, se não existisse em associação à música (às artes, à literatura, ou à linguagem em geral...) a noção de conteúdo manifesto e conteúdo latente? As técnicas analíticas, invocando a lógica dos domínios de onde emanam, geralmente operam uma transformação do que foi percebido e/ou reconhecido, do nível do *isto*, para o nível do *aquilo*... Infere-se, dessa maneira, que uma determinada nota (*isto*), adquire importância estrutural schenkeriana, passando a merecer o rótulo de *Kopftön* (*aquilo*). Infere-se que uma idéia temática (*isto*), opera a partir de uma mesma *forma básica* que outra, apresentada no início da obra, evidenciando a existência de um processo temático de construção composicional (*aquilo*). Infere-se que toda uma seção é derivada por combinatorialidade de um hexacorde específico... e assim por diante.

Entender o espírito das técnicas analíticas parece depender de forma acentuada do entendimento que se possa obter desse processo de renomear '*isto*' em '*aquilo*'. Esse renomear implica, evidentemente, a construção de uma nova distinção, agora considerada de relevância crucial, mas não implica a destruição completa do '*isto*', até pelo contrário, uma vez que a existência do '*isto*' (seja ele qual for) parece imprescindível para que a ressignificação em '*aquilo*' aconteça. Uma vez operacionalizada a análise, ficam implementadas as concepções de mundo a ela associadas. Ou seja, a análise se faz acompanhar de uma síntese abrangente, que tanto vale como prospecção ou como retrospectiva. Depois que Rameau 'inventou' o acorde, quantos já não o projetaram em Josquin, Dufay e Machaut?

A significação, assim como o desejo, parece empurrar para mais adiante, para outro lugar, para o conteúdo latente, por exemplo. Em geral os músicos (compositores, intérpretes, críticos, educadores e musicólogos...) desejam ardentemente conhecer os mistérios do artesanato musical, e esse desejo conspira com a atividade analítica para a 'revelação' de intencionalidades ocultas — o que foi mesmo que Brahms fez? —, mesmo sabendo que dada uma seqüência aleatória de números (de 0 a 20, por exemplo), é perfeitamente possível encontrar mais de um algoritmo que explique sua escolha. Como confiar em conteúdos latentes? Como confiar em significações? Como confiar em técnicas analíticas? E como confiar em quem pretende desfazer-se delas, desfazer-se dos significados latentes, transformando tudo numa superfície infinita?

De acordo com Saul Kripke, o Wittgenstein dos últimos escritos teria defendido que as normas sociais (*social rules*) seriam essenciais para os processos de significação, uma vez que incidiriam diretamente sobre uma explicação do aspecto normativo da significação — determinando que, a partir de uma expressão, alguns usos sejam corretos e outros não. Pode-se pensar num paralelo com a idéia adorniana de uma dialética entre material e sociedade. Basta seguir o caminho inverso, para afirmar que as técnicas analíticas são escolhas políticas, refletindo possíveis sociedades derivadas de suas premissas de organização da realidade musical. Será que é assim que funciona?



poéticas de salvador: música e identidade cultural¹

*Só tem sentido falar sobre o que ainda não se sabe,
de forma a aprender com a própria fala.*

Herbert Brün

1. Logo de saída é preciso deixar bem claro as perspectivas que se oferecem a partir do horizonte temático invocado neste evento: a) em primeiro lugar existe o desafio de constituir esse objeto, e de dizer como é possível imaginá-lo; ou então, até mesmo declará-lo impossível ou indesejável; b) uma outra direção já não coloca em pauta a natureza do objeto mas sim observações de caráter prescritivo, o que fazer, para onde apontam certas linhas de desenvolvimento porventura visualizadas... Dedicaremos nossa atenção à primeira direção de trabalho e ao final faremos algumas sugestões sobre áreas prioritárias de investimento público em cultura. Começemos, portanto, por imaginar o que seria ou o que poderia ser esse objeto polimorfo que nos reúne, denominado *poéticas musicais de Salvador*.
2. Fazia parte da ótica de um compositor-gênio/visionário como Schönberg — tomado aqui como referência para toda uma coletividade — o peso da responsabilidade própria com relação ao futuro da música. De muitas maneiras, o aprendizado tradicional de composição musical (e isso inclui a dita vanguarda) reafirma esse preceito, ao colocar o aprendiz (e sua imaginação) diante do desafio de criar algo inexistente até então, invocando a visão do todo, justamente para poder irromper como

¹ Apresentado em 29.01.2001 no Seminário *Quem Faz Salvador?*, promovido pela UFBA e Prefeitura Municipal de Salvador.

diferença significativa. Por mais que sejam gritantes as diferenças entre modernismo e romantismo, há aí, de forma inequívoca, uma noção compartilhada, a de que 'a música' existiria, una, indivisa, como matriz de todos os esforços criativos.

3. A Ingenuidade perdida no século XX (em continuidade ao que começou no final do XIX) com a descoberta de centenas de tradições musicais bastante sofisticadas, espalhadas pelo mundo afora, às vezes separadas por meros 30 quilômetros em regiões da África Central, empurrou para nossa época, o desafio de ressignificar as coisas, acomodando nosso fazer e ser música a esse novo cenário.
4. O modelo de uma comunidade isolada — Idealmente numa ilha geográfica, cultural, lingüística etc. — permitia relativizar uma suposta hegemonia da música ocidental, confrontando-a com a unidade de uma outra música, aborígine. Tempos áureos de uma determinada antropologia e etnomusicologia. Só mais recentemente é que a própria questão do pertencimento em música pode ser colocada em evidência, numa época em que interações culturais globalizadas são a norma. No campo da composição, esquecendo-se o fato de que sempre houve interações culturais, essa questão de alteridade em relação a uma corrente mais ou menos hegemônica está em pauta pelo menos desde o nacionalismo musical do final do século XIX, passando pela construção bartokiana de um universo musical moderno em estreita relação com diversas tradições melódicas ancestrais e por diversos outros campos de experiência, dentre os quais destaca-se a América Latina.
5. Aparentemente, o campo da prática composicional avançou nesta direção antes mesmo da teoria sobre pertencimento em música. Vale a pena destacar o esforço recente de Phillip Bohlman,² ao colocar em discussão uma categoria tão simples quanto inusitada: "nossa música".

² Para Bohlman: a) falar de música já é criar uma existência específica para ela, uma ontologia... ; b) sem uma ontologia não pode haver reflexão sobre música, e nem mesmo uma música para que se reflita sobre; c) essas ontologias das músicas não podem ser separadas das práticas musicais, ou seja do próprio cotidiano, [e finalmente, a pérola seguinte], d) música pode ser o que pensamos que seja: ou pode não ser.

Trata-se da música que exibe a poderosa capacidade de contribuir para a coesão social, mais especialmente ainda, para definir as marcas distintivas entre uma comunidade e a outra. Enquanto que “minha música” aponta para algo possuído individualmente, lembrado com carinho, a nossa música aponta para algo compartilhado. A nossa música tem papel importantíssimo para circunscrever uma comunidade, apresentando uma representação de sua história. No Ocidente isso tem acontecido com a música nacionalista, sobre a qual se apoiaram uma série de teorias estéticas, mas também o racismo...

6. Dizer com precisão qual é a “nossa música”, estabelecer fronteiras, é algo bastante complicado. Basta meditar um pouco sobre como a canção “Segura o chan”, sucesso retumbante em todo o território nacional, pode ser ouvida como variação da 5ª Sinfonia de Beethoven, para que essa observação ganhe os contornos que merece. Então podemos inferir que a bunda baiana rebolante, ícone da pop-cultura ‘axé’, foi derivada diretamente do espírito germânico constitutivo da obra-prima beethoveniana? Seria uma paródia inconsciente? Delírio interpretativo? Deixemos o caso para outra oportunidade. Por ora, basta reconhecer como o terreno é movediço. O próprio Bohlman menciona outras duas situações interessantes: a) O caso alemão – segundo ele, é perfeitamente possível acompanhar desde Herder até Adorno, passando por Wagner, um investimento em definir a música de tradição germânica, que acaba sendo uma forma de distingui-la da música dos outros, da música francesa, por exemplo; b) Já entre o índios Suyá da Amazônia brasileira, a “nossa música” (a música dos Suyá) é definida pela coleta de canções de outras etnias, feita através dos contatos e das trocas. A construção de identidade é feita diretamente sobre a atividade de interação. Não pode haver união melhor entre o neolítico e o pós-moderno.
7. Ocorre que os tempos são pós-modernos, muito provavelmente no sentido esculpido por Agnes Heller, ou seja, não como tempo que ultrapassa a modernidade desprezando suas contradições — aliás, com ou sem as utopias que nos criaram, o capitalismo continua em processo,

e também o desejo de sua superação —, e sim, o pós-moderno como tempo dentro de outro tempo, dentro da modernidade, justamente como conjunto das contradições percebidas... Na verdade, não há como falar de qualquer nossa música nos dias de hoje sem a dimensão de troca permanente e globalizada...

8. Por tudo isso, o plural utilizado no título é precioso (poéticas...), apontando na direção do múltiplo e do heterogêneo; mas, ainda assim, permanece a afirmação implícita de que há poéticas de Salvador, e que formam um conjunto capaz de ser destacado do universo de todas as poéticas, e de ser visualizado, concebido; as poéticas de Feira de Santana ou de Berlim seriam outras, por exemplo. Sob que circunstâncias é possível e desejável imaginar o nosso objeto de reflexão, principalmente levando-se em conta uma Salvador que continua sendo terra da felicidade — na canção — mas cuja realidade distoa de forma gritante da imagem tradicional projetada externamente de balneário da costa do Atlântico?
9. Lembrete – Uma característica fundante da experiência musical: a impossibilidade de desatar de forma convincente sujeito e objeto. O objeto depende de forma estrutural do estilo dos sujeitos. Admitir que o sujeito tem um estilo já é pelo menos um embaraço, uma espécie de contradição nos termos, do ponto de vista da objetividade cientificista. Mais do que poéticas de Salvador, devemos tentar abordar as *poieticas*, o esforço criativo que por aqui se realiza de existir enquanto música; a música não pede outra coisa, quer existir como realidade nossa, como possessão mútua.³
10. Reconhece-se portanto que o objeto é polimorfo e polissêmico e que comporta algum tipo de escolha narrativa, a depender de quem o reconstrua: alguém pensando a partir de uma sala da Escola de Música da UFBA, no terreiro do Gantois, com base nos arquivos da imprensa local, escrevendo verbetes para enciclopédias internacionais etc; a

³ A idéia remete à fenomenologia da música de Thomas Clifton — Cf. Bowman(1998). Quando objeto e sujeito se fundem ou se mesclam dessa maneira, a tentativa de categorizar o objeto (poéticas de Salvador) esbarra no desafio de categorização dos próprios sujeitos.

escolha de ponto de vista já constituindo-se em metodologia. Dedique-se um próximo seminário às poéticas das narrativas utilizadas para abordar as poéticas de Salvador. Como filho do Grupo de Compositores da Bahia, a narrativa que me constitui é a de sua declaração de princípios: em princípio estamos contra todo e qualquer princípio declarado.

10.1. Quero deixar bem claro que assim como não imagino que o problema das poéticas de Salvador possa ser resolvido pelo lado positivista, também não penso que o lado da historicidade, da determinação histórica da produção musical, algo que está no fundo do pensamento da vanguarda do século XX, possa ser tábua de salvação.

10.2. A vanguarda traz em si a esperança de que a historicidade encontre a reproduzibilidade; ou seja, que a “nossa música” reflita esse investimento de crítica e despojamento dos sistemas tradicionais. Duas frases de Widmer — Cf. Lima (1999) — dão a dimensão do sentimento envolvido: “De todas as artes contemporâneas, a música talvez seja a menos compreendida. Enquanto as demais artes desfrutam de contatos ininterruptos com o público, a arte musical contemporânea é boicotada sistematicamente...” “Começamos pelo sucesso. Diariamente esperado, desejado e desesperadamente perseguido, e no entanto, não há receita para sua obtenção.” [sugere-se reler o fragmento 7]

11. Um breve parêntesis sobre essa liquidez da identidade musical: minha secretária, a Sra. Neusa, nascida e criada em Amargosa, tem tido a oportunidade de ouvir uma certa dose de música erudita lá em casa. Um dia desses foi o trio de Brahms para clarineta, uma masterpiece, obra-prima do romantismo tardio alemão, insuperável em muitos aspectos. Perguntel a ela se estava gostando; primeiro ela não quis dizer, como eu insistisse no caso, ela acabou revelando que não, não estava gostando, essa música parece que está agorando a gente... Crelo que a leitura de Neusa é tão legítima quanto a minha; se você tiver abertura de horizontes dá para imaginar um lado bastante agourento da música de Brahms, especialmente esse trio... (recebi recentemente uma mensagem comentando o interesse de um determinado pesquisador sobre a melancolia em Brahms, algo que lhe parece um traço distintivo de sua

música, completamente deixado de lado pela tradição estruturalista, que só pensou nas coerências motivicas etc; ponto para Neusa).

12. Uma maneira de abordar o objeto polimorfo das poéticas musicais de Salvador talvez fosse abstrair de sua realidade mais imediata e pensar as condições em que lhe foi permitido surgir, o que equivale a pensar numa moldura mais ampla para as questões de identidade cultural e musical no Brasil. Por incrível que pareça, os dez *Cantos dos Lusíadas* de Luís de Camões, uma espécie de pedra fundamental da literatura portuguesa, escritos no século XVI como celebração dos feitos marítimos de Portugal, precisaram ser avallados por um censor da Santa Inquisição, o Frei Bartolomeu Ferreira, que acabou se manifestando favoravelmente à publicação, entendendo que as menções feitas pelo artista aos deuses dos gentios era apenas ficção e licença poética. Mesmo assim, ele não deixa de observar que é preciso que fique “sempre salva, a verdade de nossa santa fé, que todos os deuses dos gentios são demônios”.

Talvez essa seja uma das melhores definições do espaço mental, e do espaço de interação entre identidades criado na América Latina quando de sua colonização, uma terra onde os deuses de uns eram os demônios dos outros. Essa observação também funciona como uma espécie de guia para o lento processo que vai se desenrolar durante séculos, levando a impasses, confrontos e também superações dessa incompatibilidade inicial, até mesmo através do intenso processo de miscigenação.

Tudo isso guarda relação estreita com o universo das manifestações culturais, e especialmente com a música, um campo freqüentemente associado com o divino e o transcendental, e que tantas vezes ameaça escapar ao discurso, escapar à razão discursiva, invocando outros tipos de lógica. No caldeirão cultural que passou a caracterizar o Brasil, um verdadeiro mosaico de transformações, intercâmbios, amnésias e permanências foi se desenvolvendo ao longo dos séculos. Tomando esse contexto como moldura, a pergunta sobre possíveis poéticas musicais em Salvador remete aos processos de construção de identidade, ou melhor, às vicissitudes desses processos...

Aconteceu no Brasil e em outros países da América Latina um curioso fenômeno. O discurso de vanguarda recebido da Europa preconizava um afastamento das tradições nacionalistas (européias) do século XIX. Esse era um rompimento fundamental para estabelecer o novo de então. No Brasil, o transplante puro e simples dessa idéia deixava Intocada a questão desse espaço de negociações culturais aqui estabelecido. O compositor brasileiro tinha diante de si uma decisão de caráter ético sobre sua relação com o conhecimento local. A possibilidade de estabelecer diálogos entre essas duas esferas surgiu aqui na Bahia — na música de concerto — como uma espécie de programa implícito, capaz de ressignificar os dois universos envolvidos.

Haveria portanto, a partir dessa ótica, traços constitutivos de uma baianidade musical? Se a composição musical é um espetáculo encenado a partir da Bahia, então certas características do entorno social, das estratégias de auto-representação, das maneiras de conceber esse lugar social, geográfico e histórico migrariam para os objetos musicais.

13. Posto o cenário, deparamos com o momento de pensar categorizações e critérios de categorização, ou de forma mais modesta, linhas de força que nos permitam (pelo menos a ilusão de...) identificar e abordar traços constitutivos da baianidade musical. Declarando nossa vinculação ao ponto de vista da *poiesis*, poderíamos tomar como guia, a necessidade do artista de irromper como diferença significativa. A diferença significativa comporta uma relação com a novidade (o novo para alguém, se quiserem). Surge daí a possibilidade de pensar o universo de criação da música como função de atitudes possíveis diante do desafio criativo, em Salvador.
14. Se em um determinado lugar existe uma tensão permanente entre tradição e inovação, criando uma espécie de campo de forças, é possível imaginar que tal campo de forças atue de maneira eficiente sobre as atividades de criação, permitindo que certas atitudes básicas sejam caracterizadas. Salvador parece ser um lugar assim, e talvez as atividades de criação que a caracterizam possam ser pensadas a partir de uma síntese envolvendo três atitudes ou vetores, três estilos de formatação

do processo de construção da diferença significativa: rupturas, releituras, permanências. Não há vantagens em pensar esses conceitos como coisas estanques, aliás estamos falando de atitudes, e de vetores, que obviamente podem se mesclar, interagir, recombinar... Apesar disso, há um núcleo de significação em cada um deles, ao qual somos remetidos: a ruptura envolve uma negação declarada de um determinado *status quo* estilístico, traz em si um quê de rebeldia iconoclasta, estranhamento, medo/rancor, esculhambação, non-sequitur, pureza radical etc.; já a releitura implica em operar simultaneamente com pelo menos duas lógicas distintas (*prima* e *secunda pratica* em interação), nada impede que faça surgir um rompimento com um estado de coisas anterior, mas se faz isso, faz como metalinguagem, absorvendo o objeto no interior da crítica ou da nova perspectiva, favorecendo a utilização de ambigüidade, sutileza, apego, ironia, paradoxo...; já a permanência seria o bordão, o horizonte sobre o qual as mudanças ocorrem, podendo ser coisa santa a preservar, resgatar, ou ave torta, comunicação fácil e substituída com grau zero de autonomia.

Por passageiro que seja, o manuseio desses conceitos vai exigindo flexibilidade e relativização. Observa-se que acontecem na obra de todos os artistas, misturam-se — p.e., há releituras que são rupturas radicais. Quem negaria o caráter de ruptura à obra de Glauber Rocha? E, no entanto, um ambiente como o de 'Deus e o Diabo na Terra do Sol' surge claramente a partir de uma releitura da cultura do cangaço. Quem negaria o novo na obra de Caymmi? (houve quantos Caymmis no século XIX?), e, no entanto, está recheada dos arquétipos de uma cultura que parece sempre ter existido, pelo menos em nossa imaginação. É tão difícil alterar uma nota que seja numa melodia de Caymmi.

15. Para ser fiel ao caminho apontado pela noção de "nossa música", buscando as possibilidades de comunhão em torno de certos atributos musicais, é preciso pensar na interação da *poiesis* com a recepção. Nem todas as diferenças significativas produzidas por aqui podem ser consideradas como vetores significativos da sensação de pertencimento. Quais os caminhos da celebração de nós mesmos, no universo da música

de Salvador? Vale a pena observar ainda, que, se rupturas, releituras e permanências acontecem na Bahia, elas, em geral, precisam ser entendidas como fenômenos em segundo grau, constituindo-se através de sincretismo com relação a discursos matriciais alheios. Isso equivale a dizer que a nossa contribuição mais original geralmente repousa justamente nessa arte de interação, de deformação e de comentário — enfatizando o vetor releituras. Quem poderia prever um rockeiro que nem o Raul Seixas? Por que vias gregorianas Raul Seixas constrói o seu atribulado, cômico, mas absolutamente autêntico, *da-sein*?

16. Nesse sentido, é perfeitamente possível discernir uma tendência anarquista-
iconoclasta que está disposta a rir dos outros e de si mesmo; uma opção
pela visão bem-humorada, que pode ir até o escracho aí incluídos o cômico,
o riso filosófico e o chulo; ridiculariza o intelectualismo e o artificialismo (vale
a pena comparar com São Paulo, onde há um quê de intelectualismo em
todo lugar, seja nos Mutantes, ou mesmo no naturalismo protético de uma
Inesita Barroso, ou ainda no respeitável movimento da Música Nova paulista,
com Willy Correa de Oliveira, por exemplo);

Registre-se: o humor de um Calimyy : O que é que a baiana tem?; João
valentão; o humor de Gordurinha (Chiclete com banana), o de Raul Seixas
(Cérebro vivo à vinagrete); em Domingos Mussurunga, compositor
baiano do século XIX com sua Nega do Mungunzá; humor de
Lindembergue Cardoso (em Forrobodó da saparia, Vôo do colibri,
Monódica); humor de Caetano Veloso e de Gil (basta mencionar as
emblemáticas Atrás do trio elétrico e Aquele abraço); humor de Fernando
Cerqueira (Desnovo e Sete esboços para espantar Guido D'Arezzo); o
humor de Smetak (A Grande Virgem, Anestesia); meu humor (Pega
essa nêga e chêra, Apanhe o jegue); Gerônimo e o Eu sou negão; o
Tchan; Ivete Sangalo cantando em Inglês, a cantora Gil e os seios que
acendiam no carnaval, o lastro de tantas e tantas contribuições folclóricas
nessa direção (Você dança arubu? Eu não sinhô. E por que você não
dança? Eu sou doutor...).

Aparentemente ser baiano é não se levar a sério ao ponto da sisudez,
como se soubéssemos que a Corte fica longe, e pode se fazer de

intangível que 'nós não acha'. Mas, que estratégias musicais são convocadas para esse fim? O âmbito dessa pergunta necessária e abrangente não cabe neste artigo.

Outro lembrete: quem caminhar nessa direção deverá estar preparado para distinguir essa linha balana das iniciativas paralelas em outros lugares (o humor de Adoniran Barbosa no Trem das Onze; de Stanislaw Ponte Preta no Samba do Crioulo Doido, de Noel Rosa na canção do gago, e por aí adiante...)

17. Observe-se ainda que a crítica ao intelectualismo tem vários lados; a obra de Caymmi é um monumento nessa direção; o intelectualismo visto como algo artificial é substituído pelo ideal de um organicismo potente, coeso e arquetípico. Esse organicismo está em vários outros lugares; em *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso — onde apenas um conjunto melódico-harmônico (0358) é a base de toda a canção, até mesmo da Introdução, como tive a oportunidade de demonstrar em artigo recente — Lima (1998) —, ou na canção *Terra*, nos batuques do candomblé ketu, novamente, em quase toda a obra de Widmer, em Lindembergue Cardoso. O organicismo — como coesão e simplicidade dos materiais e de seus desenvolvimentos — é uma rica plataforma de diálogo com a herança europeia e africana ao mesmo tempo. Trata-se da construção de coisas complexas e sofisticadas através do investimento em simplicidade e despojamento. No caso de Widmer a pesquisa musical levou até o universo das escalas octatônicas, como veículo ideal para as miscigenações que o interessavam — Lima (2001). Em Caymmi, o artesanato das melodias está a merecer um estudo em profundidade. Basta focar por um momento a canção dedicada à Mãe Menininha. A base da melodia é um arpejo de acorde perfeito maior com quinta no baixo (chamado de 6/4 no universo da harmonia clássica vienense). Pois bem, a melodia não tem nada de classicismo vienense, aponta para a sonoridade dos transes e dos gritos das festas do candomblé, resvalando por uma insinuação mixolídica. Uma pérola de baianidade, aguardando seu analista ideal.

18. Esse organicismo de base é muitas vezes relativizado por concepções insólitas que dominam a superfície das obras, algo que tem sido referido como um favorecimento do barroco, ou do barroquismo, enquanto ideal estético, uma exaltação da mistura e do exagero — em perfeita consonância com o ideal anarquista-iconoclasta. Na verdade, ecletismo e baianidade fazem um par bastante freqüente, consagrado pela letra de Gordurinha: chiclete com banana. Um caso típico é a tropicália, tal como representada por aquela famosa capa de disco onde o 'pinico' e Rogério Duprat roubam a cena. É muito difícil imaginar a Bahia fechada numa tradição estilística coesa, tal como acontece com a pintura de porcelana na China durante séculos e séculos. A impossibilidade de uma referência cultural matricial unânime nos lega essa polivalência sincrética, que na verdade também está na base do senso de espetacularidade. Todos os recursos capazes de construí-la são igualmente válidos — e isso acontece historicamente dentro da perspectiva das relações entre a 'periferia' e o 'centro do mundo'. No campo erudito (que não existe...), a obra dos Compositores da Bahia está repleta de exemplos e ilustrações desse tipo de solução criativa.
19. A avidez por espetacularidade, ou melhor dizendo, avidez de representação coletiva, "nossa", através do espetacular, também favoreceu outros desenvolvimentos no campo da criação musical da Bahia, um deles sendo a referência contínua ao domínio da sensualidade, traduzida de forma mais autêntica pela imersão no domínio do rítmico, abrangendo um vasto leque de manifestações que vão do gingado e da euforia discreta ao transe, passando pela construção de um sofisticado senso de 'organicidade' através das relações temporais. O desengonçado na Bahia é anátema. Quem já cantou na infância "lá embaixo tem um tiroririro, lá em cima tem um tiroriroló" pode imaginar o caminho necessário para progredir da estética rítmica luso-brasileira para o amálgama atual de proposições rítmicas, a maioria delas afro orientadas, ou afro descendentes. Os deslocamentos rítmicos planejados e executados por João Gilberto em suas interpretações de inúmeras canções não fazem sentido fora desse quadro de referência. Essa arte de deformação das expectativas regulares encontra solo fértil nos ouvidos do público. É o que nos leva a lembrar a observação de que a África civilizou o Brasil pela estética.

20. Crelo ainda ser possível fazer referência a uma tendência para o dramático-emocionalista, ou talvez melhor, sentimental-emocionalista, algo que aparentemente é incompatível com a tendência anárquico-Iconoclasta, mas só aparentemente. Não há nenhum “churrasquinho de mãe”, nem mesmo um Assum preto de olho furado na tradição baiana, mas há o *Domingo no Parque* com seu duelo final cheio de sangue, suor e sorvete, numa roda viva de capoeira. Há a Introspecção delicada e sensual de tantas canções de amor. Há a Procissão das Carpideiras de Lindembergue Cardoso, A Grande Cidade de Rinaldo Rossi, Agnaldo Ribeiro com seu Korpus-et-Antikorpus, Batatinha etc.
21. Não se pode esquecer que no meio de tudo isso há ainda lugar para o cultivo e celebração da tradição (ou das tradições). Todo mundo sabe que o candomblé de origem ketu é essencialmente conservador, e isso é uma referência importante, porque em contraste com toda a muvuca baiana há um núcleo cultural que precisa e quer continuar como sempre foi, preservando canções, ritmos e códigos de execução das mesmas. Isso significa estar alheio aos desenvolvimentos do mercado, significa separar o sacro do profano, um grande desafio... Numa outra direção, muito do charme da música de Caymmi vem da celebração de algum aspecto de nossa ancestralidade (a natureza, a cultura, ou seja, a natureza do pertencimento, os tipos sociais etc...). Impossível nesse contexto esquecer a verdadeira devoção musical ao Hino de Nosso Senhor do Bonfim.
22. Contudo, é preciso alertar que todo esse discurso é bastante delicado — o Ministério da Cultura adverte (eis aí uma sugestão de intervenção educativa para nossa vida cultural)... Apresento-o não sem algum constrangimento, e alertando que é uma espécie de improviso, um esboço. Na verdade a cisão entre as diferentes músicas que compõem a Bahia tem impedido que construções desse gênero apareçam com maior frequência, e é preciso estimular essa visão abrangente das coisas. Ficam aqui essas reflexões de compositor e esses possíveis caminhos a serem desdobrados ou simplesmente esquecidos.
23. Claro está, repito, que não acredito numa abordagem cientificista ou determinista do problema da nossa música de Salvador, ou das poéticas

que engendrem. Acredito, portanto, no encaminhamento político da questão e em análises cuidadosas do que está sendo considerado nosso, do que poderia e do que deveria ser nosso...

24. A questão política passa pela percepção do papel desempenhado pela reprodutibilidade, sobre o impacto da reprodutibilidade naquilo que consideramos nossa música. Como a nossa música é algo mais compartilhado que possuído [no nível do ouvinte], a capacidade de reprodução passa a ser fator limitante daquilo que pode aspirar a ser nosso. [e aí está o cerne da questão].
25. Deixada como está, a nossa música será mais e mais refém das máquinas de reproduzir. Esse diagnóstico e essa tendência já denunciada por muitos, alimentam-se de características perversas de nossa sociedade. Há uma relação claríssima entre a violência dos confrontos de uma sociedade desigual, que herda as mazelas da escravidão e do aniquilamento dos índios, cuja elite tende a valorizar apenas o que já é valorizado nos centros do mundo, e a falta de memória. São duas faces de uma mesma moeda: a violência e o esquecimento. A preservação da memória é um pacto social em si mesmo. As omissões do passado remoto e recente dariam assunto para dezenas de palestras. Aliás, tomo a memória (aliás, a falta de memória) como exemplo pungente de um consórcio de problemas todos eles ligados à educação e políticas públicas.
26. Se Salvador tem pretensões de avançar como centro cultural, como metrópole, precisa de um investimento sério nessa direção. O que existe é tão pouco sistemático, que qualquer esforço mais concentrado nessa direção terá grande repercussão. A seção de Música da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro é um patrimônio musical inquestionável. Por que não investir numa seção de música municipal (como existe em São Paulo), através de um enfoque dinâmico, preservando depoimentos, entrevistas, e todos os materiais duramente produzidos por nossos artistas. Aqueles que começam a pesquisar a década de 50 já enfrentam dificuldades consideráveis. Além disso, o investimento em memória não implica em implementar uma visão particularista da música balana, pode ser um

esforço abrangente, um guarda-chuva a beneficiar as mais diversas tendências artísticas. Um breve olhar sobre iniciativas nessa direção ensina muitas coisas e nos leva a destacar as seguintes iniciativas relativamente recentes: a) o brilhante projeto Singular e Plural – da TVE, construído sobre as raízes deixadas por Nelson Araújo da Escola de Teatro da UFBA; b) A produção independente das corajosas bibliotecárias Amandina Santana e Milta Santos; c) a criação do Memorial Lindembergue Cardoso; d) A edição do Guia Cultural da Bahia.

27. Uma outra direção inquestionável são os programas e projetos educacionais. Já está mais do que provado que o enfrentamento de problemas artísticos numa perspectiva sistêmica é extremamente eficaz; a Hungria fez sua revolução musical através da liderança de Kodaly; um programa educacional adequado fez brotar em poucos anos centenas de corais de nível impressionante, orquestras, etc. Da mesma forma, várias iniciativas nessa direção existem, o que falta é o pensamento sistêmico. Eu fico imaginando, com a riqueza de nosso potencial para a percussão, o que poderia ser feito através de um programa de excelência nessa área.
28. Portanto, três palpites apenas: 1. Que a teoria se preocupe com categorizações abrangentes, esquecendo os guetos do cotidiano (popular, erudito etc.), e que dirija-se à análise da celebração de pertencimento; 2. Que o investimento em preservação da memória musical de Salvador seja transformado numa verdadeira guerra santa (funcionando essa memória como uma espécie de biodiversidade cultural que garantirá o nosso futuro), 3. Que o investimento em atividades artísticas em comunidade, especialmente através de programas montados sobre vocações já existentes, tal como a formação de percussionistas, seja um caminho real, promissor e necessário para recuperar o tempo perdido.

Creio que foi Poincaré quem comentou a impressionante característica desse universo no qual vivemos, onde por mais que nos desloquemos sempre estaremos no centro. Estamos kantianamente condenados a encontrar os objetos em nossa experiência a partir de nossas próprias coordenadas. Não assusta, portanto, ouvir em Bach o espírito germânico, seja na Chaconne para violino solo (que algumas vezes aparece no mundo virtual do cinema como apetrecho de Sherlock Holmes ou de Einstein, que de fato a tocava), seja nas Suítes para violoncelo solo (executadas instigantemente por Rostropovitch, e amadas, especialmente a n. 5, por Ingmar Bergman em *Gritos e Sussurros* e por Walter Smetak). Mas ouvir em Bach o espírito italiano que o Barroco tardio herdou do inicial e da Renascença, ou então ouvir em Bach o Vivaldi que ele certamente admirou, ou ainda, perceber que uma parte do espírito germânico nos serve como definição de brasilidade nas *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, ou então mais disparatadamente ainda, ouvir o Schönberg que se apresenta em certos trechos dos últimos quartetos de Beethoven, lá isso é prova de que a música favorece tanto a manifestação dessa centricidade que podemos apelidar de identidade (individual, nacional, universal), quanto a troca incessante de perspectivas, a intertextualidade febril quase promíscua. Essa ambigüidade que a música oferece, “essa

Indistinção do 'meu' e do 'seu', em que o sujeito não sabe mais se ele é agente ou agido" (Cf. Didier Weil), de poder ser uma mirada, um ponto de vista, ou então o ponto de vista de um ponto de vista, incita os compositores a trabalharem com dogmas, como já dizia Stravinsky na *Poética da Música*, que aliás inspirou os compositores baianos mais do que se imagina (Widmer e Jamary especialmente), porque sem os dogmas pra onde vai a liberdade? O dogma alemão, Beethoven inscreveu numa de suas últimas partituras, *Müss es sein? Es sein müssen* [algo como "É necessário? Sim, é necessário...]. Trata-se de uma espécie de superego cultural, um nível supra individual, uma lógica que se impõe à criação, ou melhor, que a própria criação impõe a si mesmo, uma evidência nada desprezível de que a fala freudiana sobre a renúncia instintual germânica (uma antiga revolta contra a cristianização dos bárbaros que eclode no nazismo) pode fazer sentido, e que Widmer gozava dizendo que "quando um alemão ouve falar em cultura bate continência" sendo tudo isso, ao mesmo tempo, um contraponto estrito com aquilo que poderíamos inventar como um dogma brasileiro, e que forçando um pouco a barra do Carnegie Hall e de seus freqüentadores, quando lá estive em 1996, eu disse que seria "o samba não pode parar", ou então aquela pérola de personificação que Ataulfo Alves cantava antigamente "eu sou o samba". Logo após minha breve fala, uma pessoa da platéia me interpelou dizendo que o grande compositor Elliot Carter havia afirmado ali mesmo que toda repetição (em música) é fascista, algo que me encrespou (haja vista o samba, o batuque ...) e que me levou a retrucar raciocinando que se alguém se obriga a não repetir nada numa música, então esse alguém está repetindo impiedosamente a taxa de variação dos eventos, ou seja, se a música repete certas coisas ela contribui para a diversidade dessa taxa de variação, essa flutuação entre informação nova e velha, o radical que não repete seria fascista da mesma forma... (Que caminhos esdrúxulos para uma conversa sobre música e identidade no centro de New York, mas a culpa foi desse ouvinte). Logo após o

concerto, o eminente compositor George Perle dizia não concordar que o *Choros n. 8* de Villa-Lobos fosse um primor de coerência musical, ao passo que o etnomusicólogo Gerard Béhague, vermelho de raiva, ironizava a incapacidade de entender o tipo especial de lógica que o nosso brasileiro construiu com aquela obra prima.



1. O cenário e o problema

Por incrível que pareça, os dez *Cantos dos Lusíadas* de Luís de Camões, uma espécie de pedra fundamental da literatura portuguesa, escritos no século XVI como celebração dos feitos marítimos de Portugal, precisaram ser avaliados por um censor da Santa Inquisição, o Frei Bartolomeu Ferreira, que acabou se manifestando favoravelmente à publicação, entendendo que as menções feitas pelo artista aos deuses dos gentios era apenas ficção e licença poética. Mesmo assim, ele não deixa de observar que é preciso que fique “sempre salva, a verdade de nossa santa fé, que todos os deuses dos gentios são demônios”.

Talvez essa seja uma das melhores definições do espaço mental, e do espaço de interação entre identidades criado na América Latina quando de sua colonização, uma terra onde os deuses de uns eram os demônios dos outros. Essa observação também funciona como uma espécie de guia para o lento processo que vai se desenrolar durante séculos, levando a impasses, confrontos e também superações dessa incompatibilidade inicial, até mesmo através do intenso processo de miscigenação.

Tudo isso guarda relação estreita com o universo das manifestações culturais, e especialmente com a música, um campo freqüentemente associado com o divino e o transcendental. O horror causado pelas flautas indígenas que utilizavam crânios humanos como caixas de ressonância, marcou profundamente os cronistas da época, e certamente, influenciou bastante na relação inicial entre jesuítas e nativos. No caldeirão cultural que passou a caracterizar o Brasil, um verdadeiro mosaico de transformações, intercâmbios, amnésias e permanências foi se desenvolvendo ao longo dos séculos.

A transição entre o século XIX e o XX coloca em cena dois novos agentes. Por um lado, uma aproximação por parte dos compositores eruditos das temáticas locais, evoluindo da ópera italianizada com heróis indígenas até a descoberta do folclore, ou seja, tocando diretamente na questão da construção de uma identidade nacional, no bojo do movimento internacional romântico nesta direção, e também por ocasião da eclosão do modernismo nessas paragens — p.e., durante a Semana de 1922. Por outro, o surgimento da antropologia, do folclore e da etnomusicologia, como campos de estudo privilegiado das heranças culturais brasileiras.

É dentro dessas perspectivas que encontramos o nosso tema, qual seja, a relação entre o trabalho do compositor (balano, brasileiro, latino-americano) e a construção de identidade cultural, que pode também ser formulado em termos da possibilidade de novos diálogos entre composição e etnomusicologia, a partir do reconhecimento das dificuldades enfrentadas por cada um desses fazeres.

A retomada da questão da identidade cultural justamente no momento da eclosão do movimento modernista no Brasil, principalmente através do pensamento de Mário de Andrade, convida a uma série de reflexões sobre o assunto. Do ponto de vista local, a construção de identidade cultural a partir de um diálogo com as heranças culturais tem uma inegável organicidade histórica, até porque, só neste século é que a sociedade brasileira pôde se constituir como tal, após a libertação dos escravos e a superação do regime imperial.

Contudo, do ponto de vista do paradigma schoenbergulano, a ênfase em tradições culturais nacionais é vista como empecilho e resistência às idéias mais sofisticadas da vanguarda. De forma genérica, para Schönberg (1995, p. xvii) “composição é, antes de mais nada, a arte de inventar uma idéia musical e a maneira adequada de apresentá-la”. Mas o que seria, de fato, uma “idéia musical”? O assunto requer um certo cuidado porque aparece tratado de várias formas distintas, e até mesmo com palavras distintas (*Gedanke, Idee*). Num esboço do ZKIF (1994, p. 5) encontramos o seguinte esquema:

A idéia musical é:

- 1) na concepção a) material puro
 b) psicológica
 c) metafísica
- 2) na apresentação a) lógica
 b) psicológica
 c) metafísica

A formulação é rica em vários aspectos. Em primeiro lugar porque enfatiza o aspecto dinâmico da produção composicional, reverberando entre os níveis de concepção e de apresentação. O conceito de "idéia musical" atravessa a criação desde o nível do material utilizado até as raízes metafísicas, implicando uma dialética entre as partes e o todo, seguindo uma tradição saudável de organicismo, na linha de Goethe.

Aparentemente, não há espaço para a dimensão cultural no esquema de Schönberg, que transita diretamente do psicológico para a metafísica. Não havendo tal espaço, fica o esquema diretamente comprometido, de forma implícita, com a hegemonia de apenas um contexto cultural, possivelmente o germânico.

No Brasil, e em muitos países da América Latina, o surgimento de vanguardas no século XX, trouxe consigo esse núcleo de ambiguidade. Por um lado, era preciso abandonar o apelo romântico com relação à manutenção da ênfase sobre as heranças nacionais. Por outro, era impossível aderir de forma irrestrita a um esquema que simplesmente ignorava a dimensão cultural.

A constituição da sociedade brasileira não podia ser encarada como uma mera repetição dos processos de unificação ocorridos na Europa. O desafio era muito maior, tratava-se da possibilidade de diálogo e convivência entre anjos e demônios, aqui plantados desde a colonização. O problema do "outro" na sociedade brasileira, e a riqueza das possíveis respostas ultrapassava a agenda do modernismo e da vanguarda, apontando

diretamente para a realidade atual, pós-moderna e globalizada, onde o tratamento e a tolerância da diferença e diversidade aparecem como prioridades Inquestionáveis.

A ambiguidade da situação resultou em uma série de polêmicas e manifestos ao longo do século XX, ora defendendo o que se convencionou chamar de posição “nacionalista” — um rótulo Inadequado porque enfatizava apenas a ligação com o romantismo e com a reação à vanguarda —, ora defendendo e idealizando a posição vanguardista, condenando implicitamente qualquer absorção de elementos locais.

O desenvolvimento da etnomusicologia e a produção de estudos em profundidade da música em cultura, embora muitas vezes apoiados nas próprias idéias eurocêntricas que se pretendia abandonar, tornou evidente a complexidade da criação musical em contextos culturais completamente independentes da *mainstream* européia, colocando para a vanguarda novos dilemas e novas possibilidades.

No Brasil, pelo menos um movimento composicional, formalmente iniciado em 1966 através da criação do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), percebeu a ambiguidade relacionada à questão da construção de identidade cultural e cultivou a impossibilidade de adesão a quaisquer princípios estabelecidos, como forma de abertura para novas interfaces de produção composicional. Em seu anti-manifesto de criação o Grupo declarava solenemente: “em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Tal atitude, combinava um inegável sabor anarquista balano com um diagnóstico preciso da complexidade do problema composicional no Brasil.

Além disso, o GCB era inovador sob outros aspectos. Embora constituído em torno da relação pedagógica estabelecida com um professor de composição, Ernst Widmer (1927-1990), abominava a formação de “escolas”, e não admitia uma pedagogia de reprodução de modelos. Participaram do GCB compositores cujas obras hoje, são plenamente reconhecidas como importantes referências históricas para o século XX no

Brasil, tais como Lindembergue Cardoso (1939-1989), Jamary Oliveira (1944), Fernando Cerqueira (1941), além do próprio Widmer. Ao longo das décadas, mais de trinta compositores surgiram a partir dessa célula inicial, mantendo uma produção composicional constante na Bahia.

Nem mesmo as fronteiras entre música popular e erudita foram preservadas. Um dos membros do grupo tornou-se célebre como compositor “popular” — Tomzé —, justamente a partir de um grito de guerra muito próximo ao espírito do anti-manifesto de 1966, o famoso “é proibido proibir” do final da década de 60, que integrou os chamados tropicalistas numa espécie de amálgama que cultivava simultaneamente a rebeldia inerente àqueles tempos e o protesto específico contra a ditadura brasileira, algo que teria importância considerável no longo processo de restabelecimento das liberdades democráticas.

Mas qual a contribuição do GCB com relação ao tratamento da questão da identidade cultural? Essa é uma pergunta complexa e que depende do lento trabalho analítico recentemente iniciado com relação ao repertório de centenas de obras produzidas na Bahia a partir de 1966. Trataremos, nesse artigo, de apenas alguns aspectos envolvidos nessa questão, envolvendo a aproximação de características relacionadas ao universo dos ritmos afro-baianos. Para tal, focalizaremos a peça *Ritual* para Orquestra (1987) de Lindembergue Cardoso.

2. O universo rítmico afro-baiano

Antes de contextualizarmos a discussão a partir da produção composicional do GCB, parece-nos de bom alvitre abordar um problema composicional de complexidade considerável. Trata-se da observação de um dos mais exuberantes padrões rítmicos do universo afro-baiano, o Alujá de Xangô (The Yoruba god of thunder and fire) que apresentamos em notação no exemplo seguinte.

Ex. 1 Alujá de Xangô

* apenas dois atabaques estão representados (Le e Rumpi). Um terceiro (Rum), que tem atuação menos fixa, mais improvisado, não aparece no exemplo.

Mesmo levando em conta que a notação desse padrão rítmico através de convenções ocidentais implica em várias distorções (a noção de circularidade é sacrificada, a adoção da métrica 12/8 é apenas uma aproximação, etc.), podemos verificar que a análise composicional do fragmento demonstra grande sutileza de construção. Estamos lidando com peritos na arte rítmica.

Vale a pena observar que há uma estrutura básica de doze pulsos (número característico de Xangô), dando origem a divisões métricas de [6+6] e [3+3+3+3]. Essas divisões geram expectativas de acento nos pulsos 1 e 7 (no caso do 6+6) e nos pulsos 1,4,7 e 10 (no caso 3+3+3+3). O padrão rítmico é planejado em torno de uma alternância regular entre mão direita e esquerda.

Tudo isso ganha sentido completamente distinto quando observamos que através de aceleração rítmica e ornamentação, que não alteram o padrão mão direita/esquerda, dois acentos adicionais são construídos sobre os pulsos 5 e 12. Esses acentos relativizam toda a estrutura. Eles geram uma oposição permanente entre a tendência a perceber o todo dividido regularmente em [6+6] ou assimetricamente em [5+7].

O desenho proporcional do padrão rítmico pode ser confirmado através da observação da parte do Gan (agogô), que apresenta a seguinte série de durações : [2 +2 + 1 + 2 + 2 +2 +1]. Em princípio, essa série de durações, que alguns chamam de "Vassi", não admite divisão em [6+6], e sim em [5 + 7] : [2+2+1] [2+2+2+1]. O papel dessa estrutura binária, com durações de 1 e 2 tempos, é essencial para o Alujá e para vários outros padrões rítmicos, como veremos adiante. Analisando-a com mais cuidado, verificamos que dois

fragmentos “motívicos” do tipo [2 + 2 + 1 + 2] poderiam ser identificados, sendo que o segundo deles teria início no pulso 8, dando origem a uma situação de “overlapping” no pulso 1, que absorveria a função dupla de iniciador do primeiro “motivo” e finalizador do segundo.

A audição do *Alujá de Xangô* instaura um conflito estrutural entre a percepção de simetria [6 + 6] e de assimetria [5 + 7], como facetas de um mesmo todo, contribuindo para a construção de movimento e não-linearidade. A rigor, não há fim ou começo nessa entidade rítmica (a notação utilizada falsifica essa liberdade). Os acentos e suas expectativas parecem exigir continuidade perpétua e gratificam o ouvinte nesse processo de repetição.

No contexto da música do candomblé afro-baiano, o acréscimo de outro atabaque (Rum) e da linha melódica das canções implicará em outros níveis de construção, e certamente no surgimento de determinados pontos de apoio, e, portanto, em alguma linearidade. A base rítmica, porém, é toda construída sobre esse movimento perpétuo não-linear, estabelecendo inclusive a possibilidade do transe.

Tomando o *Alujá de Xangô* como uma manifestação de todo um sistema rítmico, e mesmo como representante de uma forma de pensamento cultural, levando a concepções próprias de lógica e de prazer musical, podemos avaliar o impacto do contato com as manifestações culturais afro-baianas, tanto do ponto de vista estético como *poietico*.

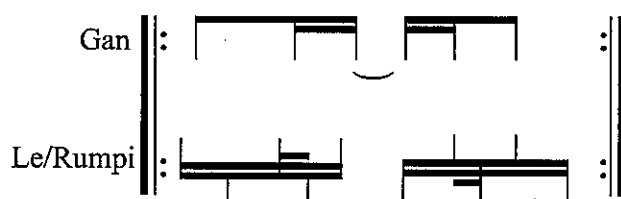
Tomando a *Vassi* — [2+2+1+2+2+2+1] — como ferramenta de comparação entre padrões rítmicos distintos, somos levados a constatar o grau de coerência e a ‘economia de meios’ envolvidos na montagem de todo o sistema rítmico, características que remetem a uma espécie de “classicismo” ou “minimalismo” africano.

Ex. 2 Giká

The image shows musical notation for two parts: 'Gan' and 'Le/Rumpi'. Both are in 4/4 time. The 'Gan' part is written on a treble clef staff and consists of a sequence of notes: quarter notes on beats 1, 2, and 3, followed by a half note on beat 4. This sequence is repeated. The 'Le/Rumpi' part is written on a bass clef staff and consists of a sequence of notes: quarter notes on beats 1, 2, and 3, followed by a half note on beat 4. This sequence is also repeated. The notation includes repeat signs at the end of each part. Below the 'Gan' staff, there are numbers 1 through 12 indicating the pulse or measure numbers.

O que observamos com o Giká é a adaptação da seqüência de proporções da Vassi para um contexto “métrico” distinto, implicando ainda uma espécie de rotação da série de durações que agora aparece como $[1+2+2+2+1+2+2]$. O novo contexto “métrico” mantém os doze pulsos de origem, agrupando-os em três subgrupos de quatro. As expectativas métricas passam a ser associadas com os pulsos 1, 5 e 9. A aceleração/ornamentação rítmicas ocorrem nos pulsos 1 e 8, mantendo o desequilíbrio estrutural de $[7+5]$, em oposição à regularidade métrica $[4+4+4]$. Pitágoras e Leibniz não poderiam ficar mais contentes com tal demonstração de eficácia das construções numéricas.

Ex. 3 Daró



Mas o que acontece quando a base de referência muda de doze pulsos para um outro número? Vemos através do padrão rítmico chamado *Daró*, uma compressão da estrutura para oito pulsos. A série de proporções agora é a seguinte: $[2+1+2+1+2]$. Colocada num processo de repetição temos o seguinte: $[2+1+2+1+2]$ $[2+1+2+1+2]$. Para melhor entendermos a compressão, e invocando a circularidade dos ritmos afro-baianos, podemos apresentar essa série de proporções iniciando com a dupla de durações (2), levando-nos ao seguinte: $[2+2+1+2+1 \dots]$.

Através dessa operação, verificamos que essa seqüência é perfeitamente compatível com a Vassi original $[2,2,1,2,2,2,1]$, tendo apenas perdido dois elementos de duração (2). A distribuição dos elementos de duração (1), que conferem assimetria aos desenhos composicionais continua balanceada, e apontando para a divisão rítmica de $[3+5]$, em oposição ao $[4+4]$ “métrico”. A compressão estrutural efetuada pelo *Daró* implica em intensificação rítmica. O padrão é muitas vezes denominado de “quebra louça”, sendo geralmente tocado para *lansã*, uma deusa de trovoadas.

Ex. 4

Ijexá e Kabila

Musical notation for Ijexá e Kabila, showing three parts: Gan, Le, and Rumpi. Each part is represented by a series of vertical lines and horizontal bars indicating rhythm.

Musical notation for Ijexá e Kabila, showing four parts: Gan, and three other parts. Each part is represented by a series of notes and rests on a staff.

Da mesma forma, a ampliação da estrutura para dezesseis pulsos também é realizada com os devidos cuidados. A ampliação ocorre pelo acréscimo de dois elementos de duração (2). Em termos de planejamento rítmico, o grande perigo dessa operação é a possível “flacidez” do tecido com uma proliferação de durações duplas, tendo apenas dois elementos de duração simples (1), como propiciadores de desequilíbrio.

A solução apresentada pelo *Kabila* — padrão rítmico da tradição de Angola, evidenciando que a base composicional rítmica extrapola o âmbito da tradição Ketu —, é bastante curiosa. A série de proporções [2+1+2+2+2+2+2+1+2] apresenta um desequilíbrio inicial (2,1,2) que

coloca toda a seqüência de duplas (2,2,2,2) em contratempo, até que o gesto final (1,2), refaça o equilíbrio, permitindo que todo o ciclo reinicie.

Mais uma vez, podemos vislumbrar a relação com a Vassi:

<i>Kabila</i>	...	2]	[2+1+2+2+2+2+2+1+2]	...
		2,2,1,2,2,2,2,1					...
<i>Vassi</i>		2,2,1			2,2,2,1		

A transformação de doze para dezesseis pulsos ocorreu pela inclusão de duas durações duplas, numa mesma área do padrão.

Já o *Ijesha* — que tornou-se extremamente conhecido e popularizado por canções e afoxés — apresenta uma estratégia ligeiramente diferente. A seqüência de durações duplas são utilizadas para estabelecer uma base de estabilidade (2,2,2,2) rítmica, que permanece em movimento através do desequilíbrio causado pela segunda metade do padrão (1,2,2,1,2).

Aos poucos vamos percebendo que *Ijesha* e *Kabila* são apenas permutações das mesmas proporções utilizadas:

<i>Ijesha</i>	2,2,2,2	1,2,2,1,2	2,2,2,2	1,2,2,1,2
<i>Kabila</i>		2,1,2	2,2,2,2	1,2

A breve incursão realizada no universo dos padrões rítmicos afro-balanos parece suficiente para sinalizar a existência de um sistema composicional secular, apoiado sobre escolhas rítmicas, envolvendo diretamente durações, proporcionalidades, acentos métricos e rítmicos, e até mesmo operações e transformações que lembram o universo serial do século XX.

É Impressionante que a facilitação do transe precise ocorrer a partir de cálculos proporcionais tão cuidadosos, que, além de tudo, apresentam uma naturalidade inquestionável, construídos que são, através de movimentos corporais orgânicos e simétricos tal como a alternância mão direita/mão esquerda, e engajados em processos composicionais diretamente corporais, no universo da dança ritual.

3. Escolhas rítmicas em obras de compositores baianos

Ex. 5 Ritual, início

Lindemberg Cardoso

1 %

Vln I
Vln II
Vla
Vc
Cb

f *fp* *cresc.*

2 %

Timp
Atab
Vln I
Vln II
Vla
Vc
Cb

pp *f* *p* *cresc.* *ff*

3

Fl
Ob
Cl
Fg
Timp
W Bl
Atab

f
f
ppp

4

Trp
Tbn
Tpt
Tbn
Tbn
Fl
Ob
Cl
Fg
Timp
W Bl
Atab

mf
mf
mf
mf
ppp
f
f

5

Ton-tons

Agôgô

Caxixi

Atab

f

ff

6

(Tempo 1º) ♩ = 240 (♩ = 80)

Fl

Ob

Cl

Fg

In I

In II

Vla

Vc

Cb

f

f

f

pizz.

f

(11)
8 6.5
8 8

7

Pic
 Fl
 Ob
 Cl
 Fg
 Ttp
 Ttp1
 Tbn
 Tbn
 Tbn
 W/Bl
 Ton-tons
 Vin I
 Vin II
 Vla
 Vc
 Cb

Musical score for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, and W/Drum. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *f*. A first ending bracket is present above the Piccolo staff.

A obra *Ritual op. 103* para Orquestra (1987) de Lindemberg Cardoso, marca um importante ponto de transição na obra do compositor, e certamente implicaria em uma série de consolidações futuras, não fosse o desaparecimento precoce de seu autor, em 1989. O trabalho sempre cuidadoso e elaborado a partir de sonoridades longas, timbres e texturas complexos — tal como em *Requiem para o Sol op. 44* para conjunto misto (1976), ou *Extreme op. 11* para conjunto misto (1970) — cede espaço para a repetição compulsiva, levada ao máximo.

A idéia rítmica básica é justamente uma oposição entre $6/8$ e $5/8$, gerando uma espécie de movimento perpétuo sobre o qual os diferentes grupos orquestrais pontuam suas intervenções. Para qualquer ouvinte nativo, a referência óbvia são os ritmos de candomblé. Interessa-nos de modo específico, a relação estabelecida entre essa idéia rítmica básica e o Alujá de Xangô, que também projeta um conflito proporcional entre $(6+6)$ e $(5+7)$. Dessa forma, a idéia de *Ritual*, cuida de reverberar esse traço característico do universo afro-baiano, transformando a ambiguidade entre 6 e 5 numa premissa para desenvolvimento composicional.

A peça é construída a partir de 7 blocos distintos, que se organizam num ciclo de repetições internas e externas gerando uma estrutura simétrica: 1,2,3,4,5,6,(7),6,5,4,3,2,1. Essa escolha de macro estrutura também organiza o microcosmos da peça. A seqüência de contornos do gesto inicial (logo após os dois compassos de uníssono em dó) é também organizada em torno de um eixo de simetria.

Ex. 6 (*Ritual*, gesto inicial simétrico)

The musical notation consists of three staves in treble clef. The first staff shows a sequence of ten notes with intervals labeled below: -1, +6, -10, +6, +1, -1, -6, +10, -6, +1. A large bracket underlines the entire sequence. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a measure with a '10' above it, indicating a ten-measure rest or a specific rhythmic value.

Na verdade, todo o campo das escolhas de alturas reflete essa busca de simplicidade e simetria. Todo o material da peça pode ser resumido a quatro conjuntos intimamente relacionados. Tomando o hexacorde (012368) como referência principal, pelo número maior de ocorrências e pelo posicionamento em pontos estratégicos, podemos observar como ele apresenta a disposição de uma sétima menor (10) preenchida por um pequeno cluster. O exemplo abaixo ilustra o trabalho de simetria vertical, levando a um resultado pleno de implicações — acorde de 7ª distorcido, modo mixolídio com alteração, cluster etc.

Ex 7 (disposição espacial dos conjuntos básicos)



A confirmação da relação estreita com o Alujá de Xangô aparece na seção 4, quando o (6+5) é abandonado em favor de (6+6), expondo diretamente a seqüência de proporções da “Vassi”, (2,2,1,2,2,2,1), que traz em si mesma o conflito (5+7 versus 6+6).

O que observamos no trabalho de Lindembergue Cardoso não é, todavia, uma relação construída com ênfase sobre a citação direta de material afro-balano. O trabalho composicional prioriza uma determinada característica do sistema rítmico nativo e desenvolve a partir dela uma teia de relações. Os procedimentos de organização das alturas são ao mesmo tempo simples e originais, não atropelam a conexão estabelecida através da Idéla rítmica básica, e também não desprezam a tradição “harmônica” do século XX.

Vale a pena observar que a peça é quase toda construída por uníssonos e oitavas, apenas a seção 7 se desvia ligeiramente dessa norma. Mesmo assim,

a dimensão vertical oferece um campo suficientemente elástico de referências que encompassam desde o tonalismo até o quase-agregado — na seção 6 a junção de três conjuntos básicos produz um resultante de onze classes de notas.

Ex. (organização da seção 6)

Outros exemplos de utilização de traços característicos do universo afro-balano incluiriam a peça *mesmamúsica* para piano solo (1988) de Jmary Oliveira, *Atotô do l’homme armé op. 39* para conjunto misto (1993), de minha autoria, e o *Duo op. 127* para violino e piano (1982) de Ernst Widmer. O exemplo abaixo apresenta as idéias temáticas dessas três peças. No caso



de *mesmamúsica*, vemos que o segmento mais longo da “vassi” (2+2+2+1) é o elemento convocado para o experimento realizado pelo compositor de controle simultâneo de múltiplos parâmetros. No *Atotô do l’Homme Armé* acontece uma interação entre a melodia medieval e o padrão rítmico de Xangô, dando origem a uma idéia básica rítmico-melódica que originará a peça. No *Duo op. 127*, segundo movimento, Widmer desenvolve uma tangente entre Bartok e universo afro-balano.

Ex. (Três exemplos)

Atotô do L’Homme Armé op. 39

Paulo Costa Lima



Mesmamúsica

Violento (♩ = 120; ♪ = 107)

Jamary Oliveira

Duo op. 127

Scherzando (♩ = 400, ♪ = 200)

Ernst Widmer

As três situações apontam para estratégias de interação sistêmica, onde a prioridade é o desenvolvimento de rule-based composition, mantendo, todavia, a referência ao repertório bastante rico de construção rítmica, enfocado anteriormente.



"Hoje você é quem manda, falou tá falado, não tem discussão..."

(Chico Buarque)

Estamos acostumados a falar de educação como construção positiva que se afasta da ignorância. O fenômeno ditadura nos obriga a pensar em seu reverso, a deseducação, que se apóia no processo de cerceamento da discussão, e conseqüentemente, da eliminação sistemática das diferenças. Ora, a liberdade de discutir afeta não apenas o rumo das decisões das questões colocadas em evidência: afeta também a própria construção da agenda. Vale lembrar que democracia é, antes de tudo, o poder de escolher o que escolher — ao invés de escolher o vencedor do Big Brother, escolher se vai haver ou não esse tipo de programa, se as emissoras vão ter ou não programação local, que tipo de políticas culturais serão implementadas, e assim por diante.

A vida cultural de uma sociedade é profundamente afetada pelo grau de liberdade de relacionamento com as manifestações artísticas, e com os processos comunicativos. Já se vê, que não estamos tratando ditadura e democracia como dois estados fixos e opostos (tipo liga/desliga), e sim pensando num *continuum* de gradações de liberdade, e de educação para usufruí-la. Sendo assim, é importante reconhecer que os problemas engendrados pela ditadura de 64 não evaporaram com as diretas: eles estão engatados a situações estruturais da sociedade brasileira, e poderiam ser discutidos no contexto atual, ou ainda de forma histórica, ao longo do século XX.

Embora tenha sido heróico o esforço de burlar as censuras e esculpir mensagens e, mais que isso, esculpir uma visão de futuro, uma visão de

solidariedade para além da repressão e da violência, tal como a pérola de Chico Buarque fez — canções sem as quais seria muito mais difícil atravessar de um lado para o outro —, e apesar de esse ser o lado mais visível e poético da questão, é preciso estar atento para uma outra dimensão: a violência que foi cristalizada na construção de estilos comunicativos que reverberavam o autoritarismo e o des-incentivo para pensar e escolher.

Estamos falando da montagem de uma gigantesca rede televisiva, e mais além, da montagem de um estilo de comunicação. Estamos falando do poder que esse estilo de comunicação teve sobre a formação dos públicos e sobre as bases da indústria cultural que, de uma forma ou de outra, representa o que aí está, até os nossos dias. Estamos falando de décadas em que a “realidade nacional” era revelada diariamente de forma uniformizada para todas as regiões e quase todas as camadas da população — sendo a figura um tanto embalsamada de Cid Moreira, o ícone desse definhamento. Ou ainda, da alternativa perversa, bem exemplificada pela Porta da Esperança, ratoeira dos necessitados e carentes brasileiros, onde a exclusão ganhava ares de espetacularidade, entremeando lágrimas, humilhações, êxitos milagrosos, bondade do empresariado paulista, etc.

São apenas dois ícones, porém imaginem sua multiplicação; e imaginem o impacto de tudo isso sobre a formação de produtos culturais, e sobre os critérios para escolher o que ouvir e a que universo musical pertencer — serve como exemplo do processo, no fim da linha, o fato de que os índios Waiãpi esqueceram suas canções, colocando no lugar delas o repertório do Rei, com *posters* pendurados por toda a tribo. Para complicar, os processos de globalização (mais recentes), se encarregaram de levar adiante a fragilidade que já estava plantada. Tudo isso configura o legado mais preocupante de 64, e é através de seu entendimento que poderíamos ter acesso ao verdadeiro paradoxo cultural com o qual se defronta a sociedade brasileira de hoje.

Somos uma potência mundial em termos de diversidade cultural (tanto quanto em biodiversidade) — e o Nordeste é o grande celeiro, o amazonas cultural. O nosso povo tem uma herança auditiva impressionante, uma maturidade rítmica que consegue lidar com sutilezas recônditas da

construção musical. Essa riqueza ancestral explode em manifestações absolutamente cativantes e tem gerado desenvolvimentos capazes de projetar globalmente nossos valores — por exemplo, através do samba e da bossa nova, ou mesmo através de Villa-Lobos, no campo erudito.

Apesar de tudo isso, somos um grande mercado para o lixo cultural sonoro, promovemos nulidades nacionais e internacionais, deseducamos através da música e atuamos de forma a destruir essa memória fabulosa, impedindo que desempenhem as engrenagens em favor de um florescimento cultural orgânico e diferenciado. Nossa estrutura de educação para a cultura musical é uma piada, é absolutamente colada na mídia, não há mensagens alternativas sendo veiculadas de forma sistemática pela rede educacional. Poderia ser diferente? Seria possível investir pesadamente em deseducação e colher do outro lado 'flores amorosas'?

O fato é que somos um arsenal de criatividade à espera de um processo eficaz de ignição, com um impacto potencial enorme sobre a sociedade como um todo, sua capacidade de produzir divisas — via turismo, via exportação de produtos culturais, via construção de valor agregado para produtos de toda espécie, via potencialização de ONGs e redes sociais, etc.

Sendo assim, mais importante que celebrar o que acabou (mas nem tanto), é necessário refletir sobre o seu legado e suas transmutações, e sobre as sombras que projetam na área da cultura — o que significa lutar pela celebração da diversidade (e contra a homogeneização de produtos e de mercados), pela construção de diálogos entre passado e futuro, entre o local e o mundial, entre tradições e perspectivas eruditas e populares ('erupodiputolização' dizem jocosamente meus alunos de composição), e, sobretudo, pela implantação de políticas que compensem tantos e tantos anos de deseducação. Enquanto isso, parece legítimo continuar cantando: 'Apesar de você, amanhã há de ser, outro dia'...



composição musical na bahia: ernst widmer e as estratégias octatônicas

O compositor Ernst Widmer (1927-1990) nasceu na Suíça, onde estudou composição com Willy Burkhard, e fixou residência na Bahia-Brasil a partir de 1956, tendo desencadeado através de sua atuação na Universidade Federal da Bahia um intenso movimento de formação de compositores engajados com o cenário contemporâneo — 67 alunos entre 1963 e 1987. Resultaram desse processo a criação do Grupo de Compositores da Bahia (1966), reunindo nomes como Lindemberg Cardoso (1939-1989), Fernando Cerqueira (1941), Jamily Oliveira (1944), Agnaldo Ribeiro (1943), entre outros, e levando à projeção de um discurso e prática diferenciados sobre composição, envolvendo a produção de um repertório que hoje ultrapassa mil obras. Embora esse movimento composicional tenha produzido importantes referências na literatura musicológica nacional e internacional, é preciso reconhecer que sua avaliação analítica está a merecer maiores investimentos.

O presente artigo apresenta o horizonte de nossa pesquisa sobre a teoria composicional de Ernst Widmer, tomando como perspectiva o último período de seu percurso composicional, na década de 80, e o investimento considerável no desenvolvimento de uma lógica abrangente octatônica. As construções octatônicas caracterizam uma espécie de “fase” — 19 peças identificadas ilustram essa observação — e adquirem dessa forma um certo valor de síntese do pensamento composicional dos períodos anteriores.

Síntese de que? Uma síntese dos procedimentos motivicos e da concatenação desses motivos através de uma lógica abrangente (coleções escalares, operações entre estrutura e superfície, sistemas etc.), valorizando a simetria como ferramenta de planejamento composicional e buscando interfaces entre parâmetros diversos tais como textura, articulação,

construção harmônica, planejamento espacial e condução de vozes. O “octatonismo” também sintetiza a história “serial” de Widmer, ou seja, a tendência sempre presente de desenvolver idéias musicais num ambiente de ‘serialismo motivico’ ou ‘tematicismo serial’ e o interesse pela complexificação de conjuntos através de processos de aproximação do agregado.

O deslindamento dessas lógicas e dessas intuições contribui para caracterizar a “solução octatônica” proposta por Widmer como algo diferenciado, ilustrando a perene inclinação para a absorção de sonoridades distintas — modais, hexatônicas, tonais e atonais —, ressignificando o conceito de ecletismo através do paradoxo de um investimento em organicidade, em algo que se desenvolve de dentro para fora e não como colagens ou “guinadas”. Essa orientação estética pode ser entendida em sua íntima correlação com o pensamento do Grupo de Compositores da Bahia (GCB) e materializa intenções de interação entre práticas européias de vanguarda e contextos culturais brasileiros. As ferramentas composicionais identificadas em Widmer apontam para critérios de escolha composicional compartilhados por vários compositores baianos ligados ao GCB. Um exemplo marcante é a peça Ritual (1987) de Lindembergue Cardoso.

Ernst Widmer e a Composição Musical na Bahia

A importância de Ernst Widmer (1927-1990) para o cenário da criação musical brasileira na segunda metade do século XX, gira em torno da implantação de um projeto diferenciado de ensino de composição e de criação musical na Bahia e pode ser entendida a partir de várias perspectivas que integram um mesmo todo. Aliás, para Widmer [1988:5], compor e ensinar a compor são processos que dependem de princípios comuns.

Tais perspectivas incluem a projeção de um discurso sobre composição e seu ensino, o desenvolvimento concreto de práticas pedagógicas, a composição de obras musicais e a elaboração de uma teoria composicional subjacente a tais composições e ainda a conquista de um papel de liderança artística e institucional em termos locais e nacionais. Todos esses vetores

acontecem em estreita relação com o processo de interação cultural que marca a permanência de Widmer no Brasil, seja através da própria vivência pedagógica e do intercâmbio com os alunos, seja através da experimentação de temáticas e de materiais locais.

Não se trata, como em vários outros casos, da simples fixação de um professor preocupado com a implementação de uma determinada prática composicional, ou mesmo da criação de uma “escola” de compositores, cuja marca distintiva viesse a ser justamente essa filiação a um modelo comum. Trata-se de um investimento na direção do desenvolvimento singular de alunos-compositores, num movimento que se auto descrevia como anti-escola, almejando relevância local e abrangente, em defesa da relativização de princípios declarados, fossem eles tradicionais ou de vanguarda. A pedagogia desenvolvida por Widmer supunha uma interação entre a criação européia e a perspectiva dos trópicos e implicava uma espécie de paridade entre mestre e discípulos, tendo como resultado precoce a criação do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), em 1966.

A iniciativa de formar compositores balanos, à luz da época, ou seja, 1963, ano da primeira turma, deveria parecer bastante improvável e remota, até mesmo do ponto de vista da filosofia implantada a partir da criação dos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, em 1954, que se aproximava do modelo de conservatório alemão. Como imaginar que jovens recém-ingressos poderiam se tornar em poucos anos lideranças do movimento composicional brasileiro? No entanto, apenas seis anos depois do início do curso, alguns desses alunos ganhavam destaque nacional no Festival da Guanabara de 1969, um evento que se tornou uma espécie de paradigma para os desenvolvimentos subsequentes na área de composição no Brasil. Não houve antes disso, na Bahia, nada que se assemelhasse a essa dinâmica de formação e aglutinação de compositores.

Entre 1963 e 1987 Widmer envolveu-se com a formação de 67 estudantes, dos quais, cerca de 30, transformaram-se em compositores reconhecidos. Apesar de toda essa atividade, não há comentários na literatura musicológica sobre um estilo “balano”. As propostas de Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Agnaldo Ribeiro, entre outros, são sempre

apresentadas de forma bastante autônoma, veiculando naturezas completamente distintas, apesar do lastro comum que certamente possuem.

Essa é uma questão que toca diretamente no problema da construção de identidade composicional na Bahia e representa um desafio para a pesquisa analítica voltada para a produção de compositores ligados ao GCB: Quais os princípios composicionais subjacentes a esse importante movimento? De que forma tais princípios composicionais refletem um processo de construção de identidade?

Acreditamos que o amadurecimento do entendimento analítico da música de Widmer permitirá apresentar alguns elementos para o encaminhamento dessa questão, sendo essa uma das principais razões para analisar sua obra. Tal esforço, portanto, transcende o significado imediato da obra individual do compositor, ou mesmo sua inserção no cenário vanguardista europeu, e caminha na direção do entendimento da postura de um grupo brasileiro, a partir da interação com um elemento catalisador que sempre esteve interessado em diálogos culturais, em desenvolvimentos orgânicos e em inclusividade.

Na verdade, essas duas idéias — organicidade e Inclusividade (ou relativização) — foram elevadas pelo próprio Widmer [1988] à condição de sínteses abrangentes tanto da atividade de compor como do ensino de composição:

A primeira lei (organicidade) tem a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer — portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente.

... A segunda lei (relativização) se baseia na relatividade das coisas, dos pontos de vista (...) Devemos admitir que não se trata mais de dualismos como 'ou isto ou aquilo (...) e sim da realidade paradoxal do 'isto e aquilo'. Inclusividade em lugar de exclusividade.

Tomando o percurso de Widmer no Brasil como objeto de estudo, e reconhecendo tanto a autonomia quanto a interdependência de três campos distintos de dados que marcam esse percurso — o discurso, as representações de ex-alunos sobre o processo de ensino, e as próprias composições —, foi possível demonstrar como tais sínteses abrangentes estiveram em operação nos três domínios, angariando credibilidade para a reflexão feita pelo próprio Widmer, nos últimos anos de vida, — Cf. Lima (1999).

Mas o que seria, de fato, organicidade na obra musical de Widmer? Não é difícil apontar linhas de desenvolvimento que atravessam as quatro décadas de produção. Talvez a mais aparente delas seja o cultivo de um ambiente propício para a elaboração e derivação motivicas, emoldurado por um cenário serial abrangente que privilegia as operações com pequenos conjuntos, algo que nos sugeriu a denominação de “tematicismo serial” ou “serialismo motivico”.

Pensando em análise como uma situação de diálogo entre categorias do observado e do observador, é possível utilizar algumas ferramentas da teoria pós-tonal como marcadores do trabalho de organização das alturas em Widmer. Os processos de derivação motivico-melódica apoiam-se numa utilização constante dos tricordes (014) e (025) como unidades estruturais mínimas. É sobre esses tricordes, e sobre os conjuntos mais complexos que originam — (0125), (0134), (0347), (0145), (0235), (0136), (0257), (0135), (0358), entre outros — que as idéias temáticas vão sendo desenvolvidas. Tal procedimento é constante desde o início da década de 50, apesar da diversidade considerável que o resultado das montagens apresenta, ou seja, do interesse paralelo em inclusividade, da busca da sinergia entre desenvolvimento orgânico e relativizações constantes das lógicas construídas.

Ex. 1

The image shows a musical staff with three excerpts of music. The first excerpt is from 'op. 6 - suite for piano (1951)' and is divided into three measures labeled 'c. 1', 'c. 2', and 'c. 3'. Below these measures are the chord labels (014), (0145), and (0135). The second excerpt is from 'op. 12 - 'Argovia' Quintet' and is labeled with (0134) above and (0235) below. The third excerpt is from 'op. 17 - Bahia Concert, piano and orch. (1959)' and is labeled with (0125) above and (0125) below, with a third (0125) label below the final measure.

op. 19 - Partita I (1959) (025) (014)

op. 21 - Gráfico de la Petenera (1955-1960) (014) (014) ...

op. 22 C6co (1961) (025) + (025) ...

op. 23 Parita II - Louré (1962) (0123) (0145) (0347)

op. 28 - Cerimony after a fire raid (1962) (0123) (0347) (0145)

op. 34 - Ave Maria (1962) (025) (025) + (014) (0134) (014)

op. 33 - Concerto (1965) (01234) (01234)

op. 37 - Ludus (1966) (02357 = 025 ...)

op. 70 - Prismas (1971) (0123) (0347) (0145)

op. 63 Quinteto II (1969) (0145) (0167) (0145) (014 + 025)

op. 80 - Trilemma (1973)

op. 64 - Sinopse (1970) (013 + 013) (014) (014) (013) (0123) (0145) (0134) (0235) (025 ...)

op. 93 - Trégua (1976)

op. 102 - Ignis (1978) (025 + 025 ...)

op. 124 - Gira Estrela (1980) (025 + 025 ...)

Encontramos em peças como a *Suite op. 6*, *Gráfico de la Petenera op. 21* e *Concerto op. 33* um ambiente serial livre, onde os motivos vão construindo conjuntos complexos sem uma preocupação definida com relação ao agregado. Já em peças como *Ceremony after a fire raid op. 28*, *Partita II op. 23*, *Bloco I op. 27*, *Prismas op. 70* e *Quinteto II op. 63* há uma delimitação do trabalho motivico por uma série de doze sons, mesmo sem uma ênfase pronunciada em aplicações sistemáticas de operações dodecafônicas.

A *Ave Maria op. 34* ilustra uma técnica de imobilidade harmônica, através da valorização de pequenos gestos que simplesmente são repetidos durante a peça. O *Divertimento III - C6co, op. 22*, marca o início da aproximação de materiais oriundos de culturas locais, e a ênfase diferenciada concedida ao

tricorde (025). *Trégua op. 93-b* apresenta um ciclo de transformações contínuas unindo segmentos de série. *Sinopse op. 64* parte da abordagem do agregado como totalidade inicial da qual vão sendo delineados alguns contornos específicos. Em *Vértice op. 112*, o agregado é atingido por sucessão de terças. *Cosmofonia II op. 162* faz uma apresentação melódica do agregado, dividido em duas metades.

As estratégias seriais são uma constante na produção widmeriana, embora o reconhecimento dessa tendência seja pouco freqüente. É inclusive compreensível que a atenção recala mais facilmente sobre o atrativo das interações, daquilo que se convencionou chamar de ecletismo — uma combinação de pesquisa tímbrica, textural e de intensidade, sotaque regionalista, veio referencialista e tradição tonal —, mas não podemos deixar de observar que todo esse edifício está apoiado em procedimentos seriais, ou melhor, motivico-seriais.

A idéia de organicidade em Widmer envolve, portanto, o nível mais superficial do trabalho motivico propriamente dito, e níveis mais remotos de referência, que incluem uma diversidade de entidades mais abstratas com relação à superfície, tais como conjuntos mais complexos originados do trabalho motivico, formações escalares e sistemas criados pela combinação dessas formações, séries dodecafônicas e ciclos de transformação serial. A conexão entre esses dois níveis do planejamento composicional comporta uma série de estratégias de grande interesse para o entendimento do pensamento composicional widmeriano.

A descoberta de um período de atividade composicional em que Widmer privilegia estratégias octatônicas, a partir do início da década de 80, representa uma oportunidade significativa de aprofundar o entendimento dessa dinâmica composicional que envolve superfície e estruturas de referência, propiciando um momento de ressignificação do par conceitual organicidade-relativização. A identificação de cerca de vinte obras com orientação octatônica — vide tabela — oferece um vasto campo de dados ao analista, e representa uma espécie de síntese do trabalho composicional realizado em etapas anteriores.

Tabela I – Peças com orientação octatônica

Concerto para clarineta e piano op. 116	1979
Sonata 'Monte Pascoal' op. 122 piano solo	1980
Duo op. 127 para violino e piano	
4 estações do sonho op. 129, 2 fl /cordas	1981
Quarteto VI op. 130	
Interface op. 135, p/ quarteto de cordas	1982
Sertania op. 138 (Sinfonia do sertão)	1983
Sinfonia II op. 139 (Médio São Francisco)	
Utopia op. 142 para conjunto misto	
Trilo op. 144 para cl, cello e piano	1984
Concerto op. 147 para Cb e Orq.	1985
Concerto op. 148 para Fg e Orq.	
Paisagem balana IV op. 149, fl, vn, vla e vc	
Quarteto VII (Amabile) op. 157	1986
Cosmofonia II op. 162 para violoncelo solo	1987
Brasilliana, Trio para fl. vc. e cravo, op. 166	1988
Toadas dos remeiros do S.Francisco op.168	
Neues Klavierheft, op. 170	
Ich liege, Herr, in deiner Hut op. 173, órgão	1989

A elaboração desse conjunto de obras de orientação octatônica surge no período de maior maturidade do compositor, enquanto que as experiências motivico-seriais estão presentes desde o início de sua produção. Não há,

Essa peça adota um modelo formal clássico, permitindo uma abordagem comparativa do universo octatônico de Widmer com relação às soluções tradicionais. Vemos que a exposição pode ser dividida em quatro seções — c. 1-11 (primeira assertiva temática), c. 12-23 (ampliação temática e transição), c. 24-32 (segunda seção temática), c. 32-43 (codetta) —, integradas por um desenho dramático e por consistência de sonoridade. Quais as lógicas engendradas como suporte para o esquema formal e para a integração das partes em um todo?

Ex. 3

Presto ♩ = 144

The musical score for Ex. 3 is presented in two systems, each containing piano and violin parts. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *pp*, *p*, and *f*, along with performance instructions like '(sempre *rit.*)', 'poco cresc.', and 'sub'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, while the violin part provides a melodic counterpoint with slurs and accents. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 16, 22, and 25 indicated at the beginning of their respective systems.

Num primeiro nível, verificamos que o trabalho motivico funciona como uma espécie de tecido da consistência sonora apresentada, envolvendo relações de derivação mais ou menos diretas, como as que conectam os gestos do início da peça, e também remotas, como o material da segunda seção temática. Até onde vai a coerência do artesanato envolvido? Haveria uma lógica composicional unindo o gesto de “terças furiosas”, c. 27-29, ao início da peça?

Para responder a essa questão de forma adequada é preciso acompanhar o trabalho realizado na seção inicial. Um mapeamento das formas motivicas enquanto ‘prime forms’ nos revela como do tricorde inicial, (si,ré,dó#, 013), vão sendo produzidas idéias melódicas que projetam duas tétrades — (0235) e (0136):

Ex. 4

The musical score for Ex. 4 consists of three staves of music in a single system. The first staff contains measures 1 through 12, with measure numbers c. 1, c. 4, c. 7, c. 9, c. 10, c. 11, c. 12, c. 21, and c. 21. The second staff contains measures 13 through 30, with measure numbers c. 23, c. 24, c. 24, c. 25-26, c. 27, c. 27, and c. 30. The third staff contains measures 31 through 42, with measure numbers c. 38-40 and c. 42. Chord symbols are provided below the notes: (013), (0235), (0136), (0235), (0136), (0136), (0235), (0257), (0236), (0135), (01347), (0146), (01358), (02358), (0135 + 0135), (01357), and (0268).

Os elementos podem ser agrupados revelando a utilização de uma única coleção escalar octatônica — fá-mi-ré-dó#-si-sib-sol#-sol-fá-mi-ré, (t2). É como se os motivos deslizassem sobre a escala. Além disso, o tratamento espacial das formas motivicas é feito valorizando a simetria como procedimento organizacional. Trabalho motivico e planejamento espacial desenvolvem uma importante sinergia ao longo da exposição.

Ex. 5

The musical score for Ex. 5 shows two parts, a) and b), on a single staff. Part a) is a melodic line starting on a treble clef. Part b) is a shorter melodic line. Chord symbols (0136) and (0136) are placed below the notes.

Esses *insights* são importantes para entender o que acontece no c. 25-26. O que vemos nesses dois compassos é uma estrutura também simétrica, reunindo dois formatos octatônicos distintos, (t2) e (t0), em torno do eixo fá. Ou seja, a solução composicional que dá suporte à segunda seção temática, garantindo simultaneamente continuidade e contraste, repousa sobre a montagem de uma dinâmica estrutural, que amplia as possibilidades iniciais. O nível do trabalho motivico apoia-se nesse nível mais abstrato de formações escalares e montagens estruturais.

Logo veremos como a lógica de operação utilizada no início, a partir de apenas uma coleção escalar se altera com a duplicação da estrutura de referência. Antes disso, vale a pena observar que, do ponto de vista das alturas, a

continuidade é mantida graças à permanência em operação da lógica octatônica e da simetria espacial como critérios organizacionais — fatores que se relacionam entre si —, e que o contraste é conseguido graças à ampliação dos elementos disponíveis, à complexificação harmônica e intensificação dramática daí decorrentes.

Com isso em mente, podemos entender o trecho c. 27-29 como uma consequência do novo espaço estrutural aberto pela montagem das duas coleções octatônicas emparelhadas simetricamente em torno de fá. A superposição de terças obedece rigorosamente às possibilidades oferecidas pela estrutura ampliada. A formação dos acordes arpejados da mão direita e esquerda está intimamente associada às novas possibilidades criadas pelo continuum entre as duas formações escalares e apresenta uma outra maneira de projetar esses formatos, não mais através de segmentos escalares onde predominam elementos contíguos tal como na seção inicial.

Ex. 6

The image displays musical notation for Example 6, consisting of three staves. The top two staves are labeled 'a) right hand' and 'left hand', both starting at measure 10 (t0) and ending at measure 12. They show a sequence of notes with a 'V' marking above the 11th measure. The bottom staff is labeled 'b)' and 'c)' and shows a sequence of notes with chord symbols: (01358), (02358), (-10) (-7), (-4) (-3) (+3), and (+7) (+10). A 'V' marking is also present above the 11th measure of this staff.

A idéia de “distância tonal” que caracteriza o trabalho composicional na sonata clássica é ressignificada no universo octatônico. A distância é alcançada pela diversificação da estrutura de referência, e pelo trabalho motivico que acompanha esse processo. Já na transição, formatos derivativos como (0257, c.21) e (0236, c.23) relativizam as tétrades iniciais. Na segunda

seção temática aparecem as tétrades (0135, c. 24) e (0146, c. 25-26) e os pentacordes (01358, c. 27) e (02358, c. 27), estes, decorrentes das terças superpostas.

Esses novos formatos já não reproduzem diretamente a lógica dos segmentos escalares octatônicos, apresentando uma liberdade maior, e exibindo novas lógicas de concatenação dos elementos, agora dispostos em estrutura dupla. Sendo assim, vemos que a intensificação obtida com a montagem de duas coleções escalares octatônicas acaba relativizando o próprio modelo octatônico, introduzindo segmentos tipicamente diatônicos, como é o caso da tétrade (0135) — fartamente utilizada por Widmer como idéia motívica básica em peças de período anterior. O acúmulo dessas estratégias permite gerar o curioso paradoxo composicional a que nos referíamos anteriormente, um ecletismo construído com organicidade, de dentro para fora, e não através da colagem de materiais divergentes.

Não nos parece casual que a *Sonata* adote como subtexto a questão do descobrimento do Brasil, e mais especificamente, a narrativa épica de uma travessia oceânica saindo de Portugal e levando ao avistamento do “Monte Pascoal”, na Bahia, objeto do segundo movimento. O trabalho estrutural e organicista descrito anteriormente dialoga intensamente com uma narratividade associada à peça. O caráter motórico que domina a exposição, a doce irregularidade dos ritmos (3 contra 2), e o formato de arco dos motivos, lembrando ondulações, remetem a essa narratividade. A exposição da *Sonata* projeta a dramaticidade da própria travessia, e seu espírito de aventura.

Desse ponto de vista, a marola inicial, c. 1, e a explosão de terças da segunda seção temática, c. 27-29, representam aspectos de um mesmo gesto composicional, ambos inseridos numa narrativa que mimetiza a travessia dos portugueses. O desenho formal da exposição coloca em jogo um processo de intensificação que encontra um clímax nas terças do trecho c. 27-29. A suspensão do acompanhamento motórico que ocorre a partir do c. 32, assinala o início da codetta, e garante a esta seção finalizante um caráter todo especial, um tanto etéreo e suspenso.

A codetta realiza uma espécie de síntese do material apresentado. Material característico da primeira e segunda áreas temáticas são justapostos nos quatro primeiros compassos: [(si-ré) (dó#-mi), 0235, c. 32; (fá-sib-sol), 025, c. 33; (si-ré) (dó#-mi), c. 34; (sib-sol-lá), 013, c. 35). O que vemos pode ser descrito como uma interação entre a téttrade (0235), característica do motivo inicial, e a téttrade (0135), produzida pela conjugação das duas formações escalares no início da segunda seção temática.

Ex. 7

A formação dos acordes arpejados da codetta também pode ser entendida em termos do continuum produzido pelas duas escalas — (t2 + t0). Enquanto os acordes reproduzem a lógica da montagem de terças, a melodia evoca o trabalho com segmentos escalares. No c. 36 a nota si é atingida através de lá e láb, indicando que estamos deslizando em (t0). Mas o si é seguido por dó#, vizinhança característica de (t2), e do contexto inicial. A partir daí, três cenários distintos são oferecidos simultaneamente: a) o primeiro trata de estabelecer as condições auditivas para o retorno ao início (si-dó# ... ré); b) o segundo é construído sobre o segmento final de (t0), (láb-lá-si-dó-ré-mib-fá), sendo a solução melódica dominante; c) o terceiro é um recorte sutil de elementos do primeiro e do segundo, estabelecendo uma progressão melódica hexatônica (lá-si-dó#-mib-fá), ouvida principalmente através da progressão apresentada no c. 42, uma curiosa formação motivica, que aparece aí pela primeira vez, (0268). Mais adiante, no terceiro movimento, esse detalhe será transformado em eixo temático.

O trabalho com as duas formações escalares octatônicas propicia o desenvolvimento de conflitos entre vizinhanças, dando origem a papéis melódicos mais densos. A ambiguidade da progressão de si para dó sustenido ou dó natural na codetta, assim como o próprio conflito entre si natural e si bemol, c. 36-39, podem ser entendidos dentro do espírito de síntese que a codetta cultiva. Na verdade, esses conflitos melódicos já ocupam lugar de destaque na própria exposição, a partir da transição entre os dois formatos

octatônicos. Merece atenção especial o tratamento reservado à introdução do dó natural, c. 21, ainda no contexto de (t2), como anúncio da transformação que acompanharia a segunda seção temática. Detalhe e estrutura aparecem como elementos articulados de um mesmo planejamento composicional.

Dessa forma, em termos do trabalho motivico abrangente, observa-se uma polarização entre as duas tétrades apresentadas desde o início da exposição como matrizes dos formatos subsequentes — (0235) e (0136). Esses conjuntos refletem uma dicotomia presente na própria coleção escalar octatônica, através da oposição entre a presença de quarta/quinta justas ou de trítano. Já observamos, por exemplo, como as tétrades (0135) e (0236), presentes na segunda seção temática, podem ser vistas como formatos híbridos.

Na verdade, é possível mapear os principais desenvolvimentos motivicos da peça em termos dessa oposição primordial, construindo uma espécie de taxonomia dos motivos — Cf. Lima (2000). Tal mapeamento acaba revelando a existência de uma importante dimensão do planejamento composicional, calcada sobre o estabelecimento de diferenciação motivica e sobre a possibilidade de entender certos trechos como mais próximos ou mais remotos com relação às Idéias básicas, num paralelismo evidente com a dimensão vertical. Um exemplo apropriado dessa “distância motivica” pode ser encontrado no terceiro movimento da *Sonata*, que apresenta uma Idéia básica derivada da tétrade (0268), um formato que representa uma região remota de derivação na exposição do primeiro movimento, sendo na verdade o gesto cadencial da codetta. A transformação de formatos apresentados inicialmente como “remotos”, em objeto de atenção prioritária, aponta para a dinâmica entre superfície e estrutura na música de Widmer.

Concerto op. 116

Diferentemente da *Sonata op. 122*, que inicia com a apresentação de material temático derivado de apenas um dos formatos octatônicos, podemos perceber no *Concerto op. 116* um investimento na intercombinação de segmentos escalares octatônicos, que, sob a forma de construções

motívicas, estabelecem um nível de intermediação entre superfície e estrutura. É o que demonstraremos a seguir.

Ex. 8

The image shows a musical score for two instruments: Klarinete (Clarinet) and Klavier (Piano). The score is in 2/4 time and marked "Con brio". It consists of two systems of music. The first system shows the Clarinet part with a melodic line and the Piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the pieces, with dynamic markings like "f" and "ff".

Já desde a apresentação do tema de oito compassos, o *Concerto* apresenta uma lógica cativante, que aparenta simplicidade, mas é, na verdade, chela de sutilezas. A idéia melódica apresentada pelo piano — duas vozes à distância de oitava, c. 1-5, com sabor tipicamente nordestino —, exemplifica esse ideal sonoro de clareza e simplicidade. Enquanto isso, a clarineta faz um bellissimo arco com quase três oitavas de âmbito, que soa extremamente coerente e articulado. O problema que esse tema coloca é a arrumação tão “harmoniosa” de elementos distintos. Por que soa tão coerente e orgânico?

Há onze classes de notas envolvidas nos primeiros oito compassos e todas parecem organizados por uma mesma lógica sonora. No entanto, qual a verdadeira vizinhança superior de dó — réb ou ré? A nota fá tem como vizinho inferior mib ou mi? Os possíveis conflitos entre mi/mib, ré/réb, si/sib, lá/láb são administrados de forma a criarem uma idéia de progressão natural, de movimento harmônico de uma totalidade. O que está envolvido nesse jogo?

Uma inspeção cuidadosa do material apresentado pelo piano neste trecho, c. 1-8, acaba revelando dois níveis de transposição do motivo inicial:

m(0) [mib - re - dó - fá] lá - si - dó c. 1-5 (der. de t0)

m(10) [réb - dó - sib - mib] sol - lá - si c. 6 (der. de t1)

m(5) [láb - sol - fá - sib] ré - mi - fá c. 6-7 (der. de t2)

O argumento merece consideração. Os três formatos octatônicos estão envolvidos na apresentação do tema. Eles são misturados e amalgamados numa só conjuntura. Como é que esse trabalho motivico acontece na clarineta? O c. 1 é derivado do motivo original, m(0), e conseqüentemente de (t0); c. 2-3 é derivado de m(5), e de (t2); c.3-4 evoca m(10) e (t1). A partir do c. 5 a clarineta faz sua apresentação do motivo básico.

O modelo e os dois níveis de transposição motivica — m(0), m(5), m(10) —, são segmentos escalares que permitem maior ou menor visualização de cada coleção escalar completa, tal como fios que emergem num tecido.

Ex. 9



Não custa lembrar que todos eles, em suas versões de tétrades, são conjuntos do tipo (0235). A bem da verdade, a música nos coloca duas alternativas auditivas, correspondentes aos contornos abaixo delineados:

Ex. 10



Ouvindo-se o fá como continuidade do núcleo (mib-ré-dó, 013) temos uma téttrade (0235). Ouvindo-se o lá, por outro lado, o que emerge no tecido motivico é a téttrade (0136). O paralelismo existente no investimento nessa dualidade, com relação à *Sonata op. 122*, é evidente. Unindo-se tudo através

do pentacorde (fá-mib-ré-dó-lá), o conjunto resultante é o (02358), o mesmo presente na seção das “terças”.

Em resumo, no plano estrutural um horizonte constituído pelas formas motívicas, e pelas coleções escalares octatônicas. Na superfície, uma série de eventos povoando o espaço auditivo, gerando mobilidade, fricções, encaixes, fechamentos, aberturas e vários outros gestos ou sentidos.

Ex. 11

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with intervals marked above and below: +8, -3, and -5. The second staff contains a sequence of notes with intervals marked above and below: m(5), m(10), and m(0). The notes are written on a treble clef staff.

Observando os movimentos melódico-harmônicos utilizados do início até o réb do c. 4, vemos a instalação de um eixo de simetria, que é o fá. O réb5 e o lá3 são os extremos de um espaço simétrico delineado por tal eixo. O exemplo anterior ilustra a relação entre os formatos motívicos e o espaço das alturas. Vale a pena observar o duplo papel do dó, que pertence a m(0) e m(10). No contexto do primeiro motivo, associa-se ao ré, no segundo ao réb. A oitava atingida a partir do c. 3 expõe essa duplicidade, unindo elementos aparentemente iguais, embora motivicamente diferenciados.

O mesmo tipo de fricção que acontece entre ré e réb projeta-se na alternância entre mi e mib. Entre o final do c. 4 e o início do c. 5 a fricção entre vizinhanças de dó e de fá se intensifica: réb/dó ou ré/dó; mi/fá ou fá/mib. No espaço desses poucos tempos entre os dois compassos, o conjunto [fá-mi-mib-ré-réb-dó, 012345] se estabelece como sonoridade resultante, apoiado pela base do lá — conjunto total (0123458). Embora seja um cluster, o conjunto é apresentado de forma a manter cada vizinhança em seu devido lugar. Estamos apontando para o papel exercido pelo conflito de vizinhanças no processo de formação de conjuntos mais complexos. Dessa forma, a simplicidade dos motivos originais não fica aviltada pelas sonoridades mais

complexas que vão sendo originadas. É uma solução composicional que aponta para a dialética entre simplicidade e complexidade.

Tudo isso prepara o caminho para a entrada do si no c. 5, que reforçado pelo ré do violino, corrige a memória do réb e do sib apresentados anteriormente. Mas essa evocação do conflito não basta. O c. 7 torna explícita a fricção entre sib e si, e faz isso de uma forma muito interessante. O sib do c. 7 pode ser referido a $m(5)$, enquanto que o si evoca o $m(0)$. A sutileza é que, no formato octatônico (t2) que dá origem a $m(5)$, o si é vizinhança natural de sib. Isso significa que o conflito entre dois segmentos motivicos foi absorvido pela mesma coleção escalar. É uma ilustração da dinâmica da estrutura sobre a qual falávamos anteriormente.

Neste ponto do drama em miniatura que o tema representa, o motivo é dilatado na direção do deslizamento sobre a formação escalar, expondo mais um trecho da mesma. A intensidade *sforzato*, parece querer sublinhar essa articulação. Ao longo da peça, outras atitudes equivalentes permitirão confirmar esse papel fundamental da “negociação” entre formas motivicas e o horizonte estrutural das coleções escalares. Uma outra perspectiva também pode ser utilizada para abordar o sentido gerado pela presença do si.

Ex. 12

Vale a pena observar o jogo de simetria criado por $m(0)$. À terça ré-fá [+3] equivale a terça dó-lá [-3]. O mib conecta ré e fá. Por essa ótica, verificamos como a chegada do si atende à expectativa da simetria estrutural apontada no exemplo. Aliás, a valorização da simetria através de construções motivicas se manifesta em diversos pontos da peça, e se multiplica através de vários gestos:

Ex. 13

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with intervallic annotations: +3, +2, -3, -2, and m(10). The second staff continues the sequence with m(0), m(9), m(6), and m(3). The third staff, starting with a measure number '4', shows a sequence of notes with annotations: c. 15, I0/m9, t1/m4, t2/m2, and t1/m7. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Ao longo do primeiro movimento, o motivo inicial é ampliado pela inclusão de notas, sempre mantendo a fidelidade aos formatos octatônicos. Esse processo de complexificação horizontal do motivo, que se articula com um planejamento cuidadoso de níveis transposicionais, culmina numa apresentação do agregado, articulado motivicamente. Não é uma série qualquer, e sim um transformado motivico que combina os formatos (t1) e (t2).

Ex. 14

The image shows a single staff of musical notation. It contains a sequence of notes with two annotations: t1 and t2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various note values and rests.

As Quatro Estações do Sonho op. 129

Essa obra, composta em 1981, é, na verdade, um concerto duplo para duas flautas e orquestra de cordas, reunindo quatro movimentos que podem ser executados isoladamente, em pares, em número de três ou integralmente em diversas seqüências, aludindo à diversidade das vivências relativas a estações do ano nos hemisférios norte e sul.

Estampada na capa do original da partitura aparece uma referência do próprio compositor a uma ferramenta composicional utilizada na peça: a bífonia. De forma genérica, trata-se de um modelo motivico a duas vozes – duas tétrades do tipo (0136) progredindo da oitava para o uníssono —, que adquire

importância considerável para Widmer na década de 80, estando presente em obras como o *Duo para violino e piano op. 127*, *Sertania op. 138*, *Sinfonia III op. 145* e o *Quarteto Amabile op. 157*. Situa-se a meio caminho entre superfície e estrutura, pois apresenta material diretamente audível na composição e ao mesmo tempo veicula uma idéia da disposição estrutural das alturas, na verdade, um formato octatônico incompleto. O motivo básico da bifonia tem forte sabor modal brasileiro, aparecendo na música autóctone do Nordeste. Além disso apresenta uma enorme plasticidade, podendo rapidamente ser transformado em coleções mais complexas.

Ex. 15



Ex. 16

Presto ♩ = 120

Observemos inicialmente o trecho c. 7-9. O que parece um jogo Indeterminado, explorando o cromatismo total de forma não sistemática, é, nada mais nada menos que a própria bifonia, apresentada em dois formatos distintos:

Ex. 17



O primeiro diagrama mostra como o desenho de superfície é uma pequena variante da bifonia fundamental. A polaridade entre sol/dó# vem assinalada com uma pequena seta. Neste formato da bifonia, também ganha relevo a relação de quinta ascendente/quarta descendente, sol/ré. Vale a pena observar que o ré é a única nota que não estaria incluída no formato octatônico (t1), que acompanha o contorno da bifonia: sol-fá#-mi-ré#-dó#-dó-sib-(lá)-sol. Trata-se, portanto, de um “ornamento” acrescentado. Mais adiante na peça, c. 32, aparece uma formação escalar que reitera a presença desse ré natural, gerando uma espécie de fricção entre octatonía e diatonía.

Isso sugere, mais uma vez, que a concepção octatônica adotada permite alusões ou referências a contextos aparentemente “externos” a partir de modificações sutis no desenho motivico — que é mantido ao longo da peça como agente gerador de estrutura e não apenas como sujeito de transformações planejadas alhures. Não significa que dois universos distintos, octatonía e diatonía estejam sendo confrontados externamente, e sim, que uma “deformação orgânica” da octatonía criou uma implicação de diatonía. A diferença entre essas duas maneiras de interpretar é fundamental.

O sistema octatônico do qual falamos neste trabalho não pode ser concebido como “sistema harmônico de referência”, guardando uma certa autonomia com relação ao trabalho motivico-melódico, ou com relação ao planejamento espacial. Interpretações que não busquem integrar intimamente esses parâmetros estarão certamente deixando de entender algo valioso para a música de Widmer. O que temos acompanhado é justamente a construção de uma entidade sistêmica abrangente, que assume a responsabilidade por vários parâmetros composicionais simultaneamente, algo que desenvolve uma proximidade acentuada com relação às estratégias composicionais associadas ao conceito de *Grundgestalt*, tal como apresentado por Epstein (1979) e Neff (1995).

Os cinco compassos iniciais da peça podem ser visualizados como estrutura espacial simétrica e como derivações octatônicas nos gráficos analíticos abaixo:

Ex. 18

Two musical staves, labeled a) and b), showing an octatonic scale with numbered notes and brackets indicating symmetrical groupings. Staff a) shows a scale in G major with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Staff b) shows a scale in D minor with notes D, E, F, G, A, B, C, D. Brackets in a) group notes (1,2,3), (4,5,6), (7,8,9), (10,11,12), and (13,14,15). Brackets in b) group notes (1,2,3), (4,5,6), (7,8,9), (10,11,12).

Síntese das observações analíticas

1. A identificação de estratégias octatônicas (compasso a compasso, motivo a motivo, nota a nota), permite revelar lógicas e astúcias composicionais diversas, compondo um quadro Interpretativo capaz de acionar uma série de vetores temáticos, tecendo uma rede de conexões entre superfície e estrutura.

2. O nível estrutural está sujeito a uma dinâmica. Não cabe portanto a oposição superfície/estrutura em termos de mobilidade versus estaticidade. Assim como a superfície, a estrutura também passa por transformações. A escolha de elementos presentes na superfície pode ser relacionada tanto a configurações estruturais — p.e. duas coleções escalares simétricas em continuum — como a maneiras de acioná-las — p.e. montagem de terças, ênfase sobre uma determinada região da coleção escalar.

3. Tanto a estrutura como a superfície geram um determinado espaço, constituído pelos elementos envolvidos e pelos intervalos entre eles. As formações motivicas habitam ambos. A noção de simetria espacial é empregada tanto no nível estrutural quanto no nível da superfície.

4. A diversificação de montagens estruturais e o processo de transformação e elaboração motivica criam Identidades distintivas para determinadas seções

das peças analisadas, funcionando como indicadores de distância tonal (*lato sensu*) ou motívica, e ainda como marcadores formais.

5. A diversificação de montagens estruturais e das lógicas de conexão superfície/estrutura implicam diversas vezes em transformação do referencial octatônico, aproximando-o do universo hexatônico, diatônico, modal ou do agregado.

6. Como essas aproximações surgem de transformações “internas” do próprio referencial octatônico, prevalece um sentido de organicidade e de unidade, e não de justaposição, ecletismo ou *non-sequitur*. Essa maleabilidade de sistema estabelece uma conexão entre o espaço “autônomo” da construção musical e as vibrações do contexto cultural brasileiro.

7. A diversificação de formas motívicas constitui aspecto fundamental desse processo de transformação do referencial octatônico. A construção de conjuntos complexos acompanha de perto o processo de elaboração e transformação motívica.

8. A formação de verticalidades demonstra uma vinculação estreita com o universo motívico-temático. A disposição espacial simétrica de acordes (muitas vezes projetando formas motívicas básicas) é uma importante estratégia composicional.

10. A dimensão da condução de vozes também reflete o trabalho motívico e as conexões com o nível estrutural — p.e. através da bifonia.

11. Os encadeamentos com fundamentais à distância de trítone são privilegiados em diversas oportunidades, e refletem um aspecto distintivo da organização octatônica.

12. O conflito de vizinhanças é um dos processos melódicos (com conseqüências harmônicas) mais importantes nas peças analisadas e equivale à intercombinação de segmentos escalares no nível estrutural. Outras estratégias freqüentes são: o preenchimento melódico cromático, a simetria em torno de um eixo, e a ruptura — onde uma determinada nota interrompe uma lógica criada pelo início da formação melódica, tal como no motivo (01234, -1,-2,-1,+2).

13. Elementos anômalos raramente são “gratuitos”, desempenhando importante papel de renovação da lógica instaurada, funcionando como “frestas” de novos arranjos estruturais e de superfície.

Coda

O processo de negociação entre superfície e estrutura remete ao âmbito da teoria composicional widmeriana, a qual, por sua vez, pode ser entendida em sentido amplo, não apenas como domínio de manipulações organicistas e estruturais, mas também como terreno propício para abordar questões abrangentes de identidade cultural.

As estratégias octatônicas são valorizadas pela plasticidade referencial que oferecem, podendo absorver procedimentos seriais, tonais, modais, etc., e evocar simultaneamente contextos os mais distintos — tradição nordestina, tradição romântica e pós-romântica, nacionalismo, atonalidade “livre”, vanguarda do serialismo estrito, vanguarda dos clusters, faixas sonoras e indeterminação etc. — mantendo uma atitude de coerência interna e propiciando inclusive “diálogos” entre os domínios evocados. Elas surgem como culminância do processo de criação musical em Widmer e promovem uma ressignificação de diversas características presentes nas etapas anteriores, tais como, a utilização preferencial dos tricordes (014) e (025) — agora embutidos nas escalas octatônicas —, o trabalho motivico a partir de segmentos escalares, entre outros.

A elaboração e o domínio do arcabouço composicional baseado em estratégias octatônicas é uma solução tipicamente widmeriana em termos de construção de uma identidade composicional, e reúne atitudes e princípios manifestados desde a Suíça (portanto, antes de 1956) a percepções e descobertas desenvolvidas a partir do contato com a multiplicidade cultural brasileira. Há uma importante conexão entre esse tipo de construção e a atitude perante a tradição musical — herdada de Willy Burkhard —, a descrença em futurismos radicais e a atenção dedicada a fenômenos que abarcam longos períodos de existência, uma atitude que encontra paralelismo no trabalho analítico realizado pelo próprio compositor, enfocando cadências, bordões e falsas relações — Cf. Widmer (1971), (1984), (1988).

O compositor do século XX conviveu com um pressuposto subjacente a sua criação artística, herdado de várias fontes, uma delas o próprio paradigma da vanguarda, Arnold Schönberg, qual seja, a importância e necessidade irreconciliáveis de criar novos sistemas composicionais, dentro dos quais as composições possam reencontrar a autonomia informacional perdida com o “desgaste” do sistema tonal. A constatação dá origem a inferências contraditórias. Por um lado, caminha-se na direção de promover cada peça a “manifesto de inauguração” de um novo sistema; por outro, mantém-se a vinculação com a tradição e com o sistema tonal como modelo de referência — a ser seguido ou evitado, ressignificado ou abolido, pouco importa.

Pensando no percurso composicional de Widmer, verificamos que esse impulso para a criação ou mesmo adoção de novos sistemas sempre esteve presente, mas nunca desvinculado do desejo de absorver e ressignificar aspectos da tradição ocidental — e a partir do *Divertimento III*, “Coco”, op. 22 (1961), das tradições culturais brasileiras —, seja como relativização da tendência “absolutista” inerente aos novos sistemas, seja pelo envolvimento profundo com as músicas do passado.

Há uma ressonância curiosa entre esta orientação e o lugar cultural representado pela Bahia, onde uma tensão permanente entre tradição e inovação sempre influiu sobre a produção cultural, estando inclusive na base de uma vocação ancestral para o humor anárquico e iconoclasta, traço que une num mesmo arco-íris de gradações, manifestações tão diversas como a poesia de Gregório de Mattos, o tropicalismo, a simplicidade matreira de Caymmi, as performances de Carlinhos Brown, entre muitos e muitos exemplos.

Até que ponto as estratégias de Widmer representam uma referência para a produção de outros membros do GCB? A tentativa de responder essa pergunta pelo viés da identificação de influências diretas, não parece muito produtiva, até porque, a ideia de anti-escola e de anti-épigono sempre foram centrais ao ideário do Grupo. Há, todavia, indicações valiosas quando se leva em consideração a possibilidade do compartilhamento de princípios composicionais mais genéricos. Por exemplo, através da busca de um terreno de múltiplas referências. Obras como *Ritual op. 102* para orquestra, de Lindemberg Cardoso, *mesmamúsica* para piano solo de Jamary Oliveira e *Memórias Espirais* para conjunto misto de Fernando Cerqueira, reúnem referências diversas à rítmica do candomblé afro-

baiano, ao minimalismo em diálogo com essa mesma rítmica, e às melodias infantis do Recôncavo baiano, respectivamente.

De forma mais específica, muitos exemplos oriundos da produção baiana poderiam ser mencionados ilustrando a adoção da simetria como princípio composicional. O gesto inicial de *Ritual op. 102*, uma peça construída sobre variantes de um mesmo conjunto simétrico, ilustra esse investimento:

Ex. 19

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a single melodic line with notes on a treble clef staff. Below the notes are numerical annotations: -1, 6+, -10, +6, +1, -1, -6, +10, -6, +1. The second staff is also a single melodic line with notes on a treble clef staff. It is labeled 'b)' and contains two measures. The first measure is labeled '6-Z41' and the second measure is labeled '7-Z12'. There are also some symbols above the notes, including a 'y' and a 'V'.

Uma Lista dos Alunos de Ernst Widmer

Década de 50

01. Heiny Schuhmacher

Década de 60

- | | |
|---|----------------------------------|
| 02. Milton Gomes | 16. Carlos Rodrigues de Carvalho |
| 03. Jamary Oliveira | 17. Ilza Costa Nogueira |
| 04. Fernando Cerqueira | 18. Lucemar de Alcântara |
| 05. Lindembergue Cardoso | 19. Henry Bong Foo Chu |
| 06. Rinaldo Rossi | 20. Horst Schwebel |
| 07. Nikolau Kokron | 21. Ralph Waddey |
| 08. Antônio José Santana Martins
(Tomzé) | 22. Luis Eduardo |
| 09. Carmen Mettig Rocha | 23. Maria do Carmo Correa |
| 10. Camel Abras | 24. Tuzé de Abreu |
| 11. Miguel Huertas | 25. Moacyr Albuquerque |
| 12. Eduardo Vieira de Mello | 26. Antônio Renato Fróes (Perna) |
| 13. Djalma Novais | 27. Marla da Graça Santos |
| 14. Rafael Menezes de Bastos | 28. Roberto Solano de Freitas |
| 15. Myrian Kobles Brasil | 29. Carlos Alberto Purificação |
| | 30. Marco Antônio Guimarães |

Década de 70

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| 31. Agnaldo Ribeiro | 41. Lindbergh Pires |
| 32. Juracy Cardoso | 42. Aderbal Duarte |
| 33. Franklin Oliveira | 43. Thomas Gruetzmacher |
| 34. Daniel Damasceno | 44. André Pelágio Bessa |
| 35. Luiz Oliveira Mala | 45. Thomaz Oswald |
| 36. Monclar Valverde | 46. Hans Jurgen Ludwig |
| 37. José Maria Freitas (Zeca Freitas) | 47. Dilson Araújo Alves Peixoto |
| 38. Ruy Brasileiro Borges | 48. Élcio Rodrigues Sá |
| 39. Eunice Moura | 49. Roberto Luís de Castro |
| 40. Sérgio Souto | 50. Paulo Costa Lima |

Década de 80

- | | |
|----------------------------------|--|
| 51. José Roberto Alves Marfuz | 60. Ângelo Tavares Castro |
| 52. Moisés Silva Gabrielli Filho | 61. Celso Mendonça de Aguiar |
| 53. Wellington Gomes da Silva | 62. Hélio Bacelar Viana |
| 54. José Coelho Barreto | 63. José Carlos Carvalho de Mendonça |
| 55. Helder Rocha Leite | 64. Pedro Antônio de Oliveira Carneiro |
| 56. Dulce Barbosa dos Santos | 65. Almiro Mascarenhas Moura |
| 57. Paulo Chagas Ferreira | 66. Antônio Fernando Burgos Lima |
| 58. Renato César de Aguiar | 67. Cícero Alves de Almeida Filho |
| 59. Frederico Meireles Dantas | |



Foi ninguém menos que Chopin quem recomendou deixar a mão esquerda agir de forma intransigente e inflexível “tal como um regente de orquestra” e deixar a mão direita fazer simplesmente o que quisesse. Os que conhecem um pouco da música de Chopin sabem como essa recomendação é importante tanto do ponto de vista da interpretação como do ponto de vista da concepção musical. Imaginem tal conselho aplicado à música de Bach, ou a um toque de candomblé!

No entanto, para a tradição homofônica que surge com a Escola de Mannheim e frutifica em Mozarts e Haydns, a perspectiva de Chopin é um sinal de maturidade. Liberados da textura polifônica, os compositores clássico-românticos precisaram criar outros níveis de ambiguidade e de diversidade, não mais entre vozes semi-autônomas. Por um lado, houve o investimento no vocabulário harmônico, por outro, o investimento na diversificação rítmica, sendo o tal conselho um dos aspectos desse processo.

Mas se o candomblé e o samba são um tanto imunes aos rubatos chopinianos, o mesmo não se pode dizer da bossa-nova, que juntamente com o jazz, ocupa lugar de destaque na linha sucessória do rubato melódico. A arte de João Gilberto tem sido bem essa, uma herança de Chopin, e ao mesmo tempo

sua relativização através da referência ao samba. A voz adquire a liberdade da mão direita, e o violão encena a tal inflexibilidade. A solução encontrada reproduz-se em vozes as mais diversas nos dias de hoje, embora seja uma arte difícil escolher e acalantar os contratempos, as resoluções fora de hora, e toda uma sensação flutuante que se transmite ao ouvinte. Assim como em Chopin, ouve-se a transgressão da norma e ao mesmo tempo a própria norma, unha e carne de um mesmo efeito sonoro. No caso de João, o tal intimismo que todos os comentadores comentam, talvez seja apenas o melhor pano de fundo para as tonalidades discretamente berrantes que seus deslizes proporcionam ao ouvido.

Para os interessados, aí está um exemplo de diálogo entre identidades culturais distintas. Se foi possível combinar samba e Chopin, então talvez o futuro nos reserve adoráveis combinações de pagode e dodecafonismo, ou seja música atonal utilizando democraticamente os doze sons da escala cromática, porque em termos de rock, Barnabé já fez. A Bahia, que dá régua e compasso a muita gente, também misturou Chopin e balanidade em muitas coisas do pianista Carlos Lacerda, e experiências atonais/seriais em namoro com materiais brasileiros marcam a obra de Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, entre outros.

Se os rubatos de Chopin eram de fato indicações de relativização do tempo (há quem sustente que eram apenas indicações de alternância nos acentos do compasso), então eles eram bem mais do que isso, eles prenunciavam o fim da expectativa de pulsação regular, e o território inexplorado das construções rítmicas que o Século XX desbravaria a partir de Stravinsky. Enquanto isso, na Bahia...



De onde surge a legitimidade do ato analítico em música? A questão, que reúne uma série de ângulos distintos, envolve diretamente o pólo da recepção das análises — seu destinatário —, aquele que convalida o ato analítico dando-lhe atenção e trela... Tudo indica que esse receptor estabelece algum tipo de confronto entre o discurso que está sendo oferecido e o objeto de escrutínio. O receptor mede a coerência e a justeza das ferramentas utilizadas (com os critérios que dispõe). Há uma série de variáveis envolvidas nessa operação avaliativa. Mas é aí, nesse ponto, que a verdade da análise (ou sua mentira convincente) ganha alento e força. Essa é uma instância de apropriação do ato analítico, o lugar de processamento da informação produzida, e também a etapa em que se torna possível perguntar pela natureza da avaliação realizada pelo receptor. O que equivale a perguntar pela natureza do ato interpretativo realizado. Os critérios da avaliação são os critérios da interpretação empreendida. Interpretação que incide sobre outras previamente realizadas e a ele, receptor, remetidas.

Essa observação vale tanto para a busca de um modelo que explique conteúdos latentes na organização das alturas, como para a percepção de que há um vínculo de pertencimento com relação ao espaço sonoro (musical, mental, simbólico...)

criado, por exemplo, pelo Hino de Nosso Senhor do Bonfim — na Bahia. Em ambos os casos — e também no caso do intérprete que busca sua melhor performance — há operações interpretativas em andamento, unindo receptor, mensagem, código, memória, expectativas... Para Hatten (1994, p. 9) a interpretação é começo e fim dos processos de entendimento musical:

A variedade desses processos se estenderia do reconhecimento de padrões (uma pista sobre a intencionalidade por trás da obra) à reconstrução de um estilo; do processamento de relações musicais à adoção de seus correlatos expressivos; da energia cinética transmitida por uma performance à especulação abstrata provocada pela contemplação de uma obra.

Mas, o que vem a ser uma interpretação? Göran Hermerén (2001, p.10-11) faz um levantamento de conceitos e idéias associadas à 'geografia' da interpretação: 1. interpretação tem a ver com significado; 2. facilita o entendimento [envolve resolução de problemas, enigmas etc...]; 3. tem a ver com intencionalidades; 4. implica explicação; 5. aclona uma ambigüidade entre processo e produto [o sentido de interpretação em processo seria diferente daquele de interpretação como resultado]; 6. interpretação sempre envolve aplicação; 7. pressupõe a verdade (daquilo que está sendo interpretado); 8. pressupõe a verdade (da interpretação); 9. pressupõe a existência de normas; 10. requer habilidade e talento; 11. guia os caminhos de ação.

A legitimidade de uma análise seria, dessa forma, a legitimidade da interpretação realizada.



Numa mesa de bar fictício, alguns amigos discutiam o futuro da música na Bahia e no mundo, sufocados de vez em quando pelo som altíssimo, e já um tanto trincados pela cerveja. Quantos anos ainda vamos ter de aturar esse malabarismo chulo de vai, vai, vai, vai descendo, que do ponto de vista da música não é nem malabarismo, nem chulo, é apenas um saco? Você sempre fala com esse arzinho de elite baiana, tudo bem, pode ter saturado um pouco, mas você esquece que esse é todo um processo de libertação, uma sincronizada reação de superação étnica. Aí tô fora! Meu amigo Gabi, um verdadeiro príncipe da percussão da Bahia, aquele, que já contei que toca percussão em banda de carnaval ouvindo outra música pelo walky-man (e quem quiser experimentar fazer isso, é mais difícil do que o teste para entrar na sinfônica), ele olha com desdém algumas dessas músicas baratas, que não têm a nobreza nem o valor musical do universo dos toques de candomblé; a raiz africana é muito, muito mais que isso. Vocês não falaram do principal, esses saracoteios lânguidos são extremamente lucrativos, dão dinheiro e projetam a imagem da Bahia lá fora, está muito melhor agora do que quando importávamos as bobagens. Isso é verdade, mas é também um dos maiores problemas, hoje em dia todo mundo lá fora pensa que baiano é especialista

em dança da bundinha (até em congresso de engenharia), e esse aspecto de libertação étnica acaba servindo mais aos grandes empresários do que ao povão, e o que fazer com todo o resto de nossa riqueza étnica (negra, branca ou Indígena)? Na década de vinte eu fa a Itapajipe cantar "São Paulo já ganhooou foi na regata, Vitória e Itapajipe arrastaram lata". Você é velho hein, meu? Além disso, a globalização (lá vem o filósofo da globalização...), pois é, deixa eu falar, a globalização cria uma expectativa de que haja algo local que possa ser projetado, mas essa valorização do local pode ser bastante homogeneizadora, só serve o que passa no filtro, e aí você acaba estimulando um macaqueamento do local; Quem foi que pintou o berimbau? Não sei. Quem foi que pintou aquelas pedras na Centenário? Também não sei. Deixa isso prá lá, precisamos fazer algo pela Bahia... O que, por exemplo? Não precisa ir longe, pegue a percussão, somos um celeiro de grandes percussionistas, mas o que acontece de melhor em termos de criatividade aqui na Bahia é um festival com a produção de fora. A área de percussão (combinada com vozes) poderia produzir coisas novas, artistas capazes de percorrer o mundo todo com um produto que fosse ao mesmo tempo local, étnico e criativo. Não seria difícil nem caro manter um pequeno conjunto de percussão (com jovens selecionados para estágios de um ano) que fosse um emblema da Bahia lá fora. Voce não está querendo impingir uma vanguarda européia ou americana aqui na Bahia, está? Não, nada disso, estou falando de batuque, só que criativo, inusitado, mas já que você tocou no assunto, Cage poderia ser um refresco eventual para os saracoteios lânguidos. Mas voltando ao caso, como? Sei lá... talvez um concurso, uma mostra, uma maratona, para grupos de percussão e voz, incentivando esse lado criativo, que já ligaria com a poesia e com a dança. Você acha que o mercado já não faz esse concurso anualmente, dividindo o espaço do carnaval? Faz, mas a pressão do lucro e da comunicação instantânea é forte demais, esse concurso teria que nascer com apoio institucional, para ser algo educacional e atrativo. Se a Bahia conseguir unir essa força comunicativa com a riqueza étnica e um pouquinho de espírito aventureiro artístico ninguém nos alcança (Cícero Alves Filho e Sérgio Souto são bons exemplos do que pode ser feito com coral e voz). Quase todos os adolescentes de Salvador fazem parte de alguma banda (ou querem fazer), e muitos deles querem dizer algo novo (veja como adoram o saudoso Raul Seixas), passar uma nova mensagem, mas como?

Eles esbarram neles próprios, na ignorância musical dos currículos da escola secundária (salvo alguma exceção), no que ouvem de forma mais imediata, uma cópia canhestra de rock, pop, pagode ou reggae. Pois é, se alguma coisa fosse criada para incentivar essa palavra nova que precisa ser dita, mas incentivar mesmo, talvez o bum-bum e as cópias canhestras fossem superados, talvez a produção violonística de Joaquim pudesse vazar para os ouvidos que a merecem. Talvez a música de Milton Gomes voltasse a ser tocada (*Navios Negreiros*, com percussão e tudo), com o impacto e a profundidade que tem, e Deolindo Froes... Talvez aqueles valores espalhados pelos cantinhos da Bahia (chula, forró, reisado, marujada, samba de roda...) pudessem dizer que existem na mídia, sem apropriações devidas ou indevidas dos mais famosos. Talvez eu ouvisse mais vezes no shopping a emocionante *Gira Estrela*, de Widmer, sob a regência de Hamilton Lima, e, quem sabe, comemorar os 60 anos de Lindembergue Cardoso (30.06.99) com pompa e circunstância. Talvez, talvez, talvez, quem sabe, pois é, quiçá.... Garçom, aqui nessa mesa de bar traz a conta por favor!

Caro ouvinte, digo, leitor, pode confiar em mim. Eu sei o que é boa música. Falo com o prestígio dos que supostamente entendem de música erudita. Uso a palavra 'supostamente' apenas porque o espaço é curto, a demonstração de cada pensamento ou tese deve ceder lugar a uma certa hipnose da palavra, e do melo, que aliás é efêmero... ouço que a orquestra desafina um quarto de tom, e o coral desceu, confie em mim, sei que posso recomendar a audição do *Concerto Brandemburguês n. 3* em Sol maior de J.S.Bach sem susto, é tonificante dos nervos e da Imaginação, e o triste lamento que alguns cravistas realizam no movimento do melo, é apenas uma improvisação, não foi realmente escrita pelo compositor, está indicado em casos de depressão ou desinformação moderada e também para inteligências raras e pessoas eufóricas, quase delirantes, melo mundo, como se vê.

Se a ambição for o refinamento, então contraponha-se o Quarteto *A caça* de W. A. Mozart, uma lição de simetria e bom gosto, e para impressionar numa roda de amadores cite a gravação de Glenn Gould da *Sonata op. 31, n. 1* de Beethoven, fale do humor que o intérprete impõe (ou descobre, ou executa?) na partitura; outros intérpretes parecem não enxergar nada disso. Evite mencionar *A Truta* de Schubert, está muito conhecida, opte pelo último

quarteto de cordas, o *Quarteto em Sol Maior*, melhor ainda que *A Morte e a Donzela*. De Brahms, comente as Sonatas para piano solo, elas são pouco comentadas, ou a segunda *Sonata* para cello e piano, os *Lieder* de Wolf, o *Quarteto de Cordas* de Debussy e a *Suíte Lírica* de Alban Berg. Pronto, você já tem um guia alternativo de audição para o carnaval.

Confie em mim. Sei, por exemplo, que há cerca de 130 anos, François Féétis publicou o seu “novo método para classificar as raças humanas de acordo com os seus sistemas musicais”. A palavra raça não tinha as conotações de hoje, e louvemos o emprego do conceito de sistema musical, o interesse não são os artefatos musicais, e sim, os sistemas. Esta publicação está na raiz da criação posterior de uma disciplina cheia de “inerências” etnomusicológicas, a musicologia comparada. No coração da empreitada vinha a confiança de que não se pode entender qualquer cultura — inclusive a própria — em isolamento, sendo necessário confrontá-las para descobrir o que tem de específico e o que tem de universal. Hora de lembrar o celebrado Erich von Hornbostel, sempre atual.

Foi aí que o estudo da música deu uma plrueta, porque o que seria boa música, depois das aventuras africanas, depois do susto que a descoberta de “sistemas” musicais sofisticados e “primitivos” provocou? A boa música não existe até prova em contrário. A erudição é aquela porta onde não havia porta, que o poeta nos fala. A garantia de qualidade em música, é simplesmente a garantia de que haja música, e esta, a garantia de que haja gente, mesmo que a raça humana tenha apagado a luz, e apenas uma patativa solitária teça cuidadosamente os raios sonoros de um novo tempo...

Para Maffesoli, a época de ditadores sanguinários e cruéis vem cedendo lugar a uma ditadura contemporânea mais doce e dissimulada, e às vezes até mesmo anônima, escondendo-se atrás do sacrossanto princípio da realidade utilitarista (o que não funciona, simplesmente deixa de existir). Com isso, a faculdade onírica, a possibilidade de sonhar (e produzir) novos mundos ficaria seriamente comprometida. No livro *A Contemplação do Mundo*, o autor descreve minuciosamente todos os fenômenos que compoem essa nova era, marcada pela predominância de um estar-juntos característico de nossos tempos — espetáculos paroxísticos de esporte ou de violência através da mídia, catedrais de consumo, fanatismos religiosos etc —, que ao invés de apontar para o futuro, para uma sociedade perfeita no porvir como fazia a última utopia, se dedicaria a organizar o presente, concebido de forma hedonista, como um “conjunto de imagens que, por acréscimos sucessivos, chegam a constituir uma consciência coletiva que serve de suporte, ao mesmo tempo, ao conjunto da vida social e às diversas ‘tribos’ que dela fazem parte”.

Essa nova sociedade representaria um desvio de tudo que a modernidade construiu a duras penas, apoiando-se na razão e na ciência, e num modelo de acumulação progressiva de conhecimento. Todos

os argumentos e os indicadores que a modernidade construiu para se situar em relação ao processo histórico estariam definitivamente comprometidos a partir desse novo ideal “comunitário”.

Caso essas idéias mereçam maior consideração (e parece que sim), interessa-nos, de forma especial, as transformações que incidem sobre as formas de discutir e avaliar os produtos artísticos, especialmente a música. Uma sociedade concebida nos termos descritos por Maffesoli incentivará produtos artísticos adequados a produzir os tais efeitos tribais e hedonistas, e desestimulará mensagens mais complexas — pelo menos do ponto de vista do que era a complexidade até agora. O imediato, o emocional, o rasteiro, passam a exibir uma utilidade especial. Não precisamos mais de perplexidade para entender porque a música de consumo parece plorar a cada dia, a boa música entregue a avós como Chico e Gil, e a melhor, entregue a bisavôs como Villa-Lobos e Schönberg, ou seus renitentes descendentes. Na verdade, boa, melhor, etc., além de escorregadios, são indicadores da modernidade, do grau de complexidade que os sistemas musicais atingiram, mas nada disso interessa muito na pós-modernidade, a não ser como degradação explícita, como é o caso da música eletrônica e de sua descendente caolha, a techno. O que fazer? Que música ouvir? Devemos criticar a música ou a sociedade? Ou ambas? Afinal, qual a crítica pertinente? Que profissionais de música devem ser formados? Axé ou não axé? As perguntas se multiplicam.



diálogos musicais: invenção de sons, palavras, teorias e práticas¹

Imagine o mundo sem música. (Acho que você pode). Já não seria possível ninar crianças, ou mesmo ensiná-las a comprar chicletes cantando o comercial da TV. Ídolos pop: adeus. O amor e os jovens precisariam mudar de endereço. As religiões e os mercados perderiam metade dos fiéis. As rádios estariam ligadas eternamente na *Hora do Brasil* sem a Introdução de 'O Guarany'. O candomblé se transformaria num teatro do absurdo. Como ser índio, tibetano, ou hindu? Não haveria mais culturas? [o que seria dos antropólogos?] Nenhum louvor em cânticos a nada [adeus políticos e comunicadores] — nem ao imperador mais recente, nem ao produto mais novo, ao herói nacional, à paz mundial ou da favela mais próxima — simplesmente silêncio, e mesmo assim, um silêncio castrado, não musical. O que seria do silêncio sem a música? Seria preciso apagar todas as memórias sonoras das músicas ouvidas e lembradas, ou melhor, acariciadas pela memória — adeus 9^{as} Sinfonias, Brandenbúrgos, Bachianas, Pendereckis... Talvez fosse necessário apagar até mesmo a capacidade de imaginação. Os passarinhos não poderiam cantar, pois haveria quem imaginasse ouvir música

¹ Conferência apresentada nos Seminários Internacionais de Música da UFBA, em Agosto de 2003. Tal foi a formulação que propus para os Seminários, como um todo. Por alguma razão que desconheço, a palavra invenção sumiu do temário, resultando numa simples enumeração dos dois pares de conceitos: som, palavra / teoria, prática. Minha palestra adota o tema original, sinalizando suas potencialidades.

naqueles ímpetos de carrilha... De tudo isso, só sei de uma coisa: num mundo sem música (que às vezes é o nosso mesmo), seria maravilhoso reinventá-la ou mesmo redescobri-la...²

1. Onde começa a prática composicional?

2. De todas as acepções da palavra prática — uso, hábito, rotina, exercício, aplicação de teoria — a mais poética e a mais interessante é uma das últimas listadas no dicionário: licença concedida a navegantes para comunicarem com um porto ou uma cidade. A prática da invenção é uma navegação. Mesmo quando se trata de identidades, ou melhor, especialmente quando se trata de identidades... Se insistirmos além da conta na visão de prática como aplicação da teoria, perderemos de vista a capacidade surpreendente que a prática exerce de instigar novas teorias.

3. Além de ser acepção, a navegação é uma excelente metáfora: ninguém navega sem alguma experiência prévia de flutuação; experiência prévia que bem pode receber a alcunha de teoria da navegação; que bem pode ser o conhecimento da técnica de construção de jangadas, um modelo descritivo do comportamento dos astros, marés etc...; ou simplesmente a convicção de que se deseja ir a algum lugar (salndo de outro), algo que é tão imprescindível para a teoria quanto para a navegação.

4. Logo em seguida a esse cenário surge um nível mais antecedente, envolvendo o desejo de navegar — matriz tanto da teoria quanto da prática. O desejo reúne as duas dimensões num todo mais amplo, que pode beirar

² Parto da constatação um tanto óbvia, de que para o compositor, quando se põe a compor, falta música no mundo... De forma mais precisa, falta aquela música que está a imaginar, ou que está apenas coçando; as músicas tem um estágio em que são cocelras; daí pode ser que passe e nenhuma música precise nascer; do contrário nasce a música e morre a cocelra; morre é maneira de falar, se transforma; donde, vivemos num mundo de cocelras sonoras; de Bach, de Debussy de Caymmi... Cocelras que os intérpretes tem que reaprender a coçar; e sutilmente vão introduzindo as suas próprias por entre dedilhados e articulações... E como todo ouvinte que gosta de alguma música torna-se parceiro de sua criação, chegando a uma espécie de identificação com aquilo que reconstrói como protagonista composicional da obra — seu eu lírico —, podemos afirmar, que o mesmo vale para o nível estético, o nível da recepção — cocelra pura, digo, semiose.

a necessidade ontológica: “navegar é preciso...”. Devemos prestar atenção especial a esse passo: a visualização dos conjuntos que se quer discutir — sons, palavras, teorias e práticas — como instâncias de movimentos abrangentes. Para dar conta da invenção de todas essas coisas não podemos escapar do nível do desejo, do nível da construção de significações...

5. Mas, ao concluir uma viagem, analisando-se os diários de bordo, descobre-se que a necessidade de desviar de um Iceberg — ou seja, a decisão de operar esse desvio —, ou o envolvimento numa perseguição de caça a algumas baleias que apareceram no caminho, ou mesmo aqueles mergulhos eróticos na costa de uma ilha paradisíaca... nada disso estava presente em quadro teórico algum, e, no entanto, aconteceram, precisaram acontecer. Em retrospecto, um analista conseguirá interpretar tais decisões como elementos recuperados de uma teoria que só permite visualização a posteriori.

6. O ato de compor (o ato de inventar), encerra um diálogo entre teoria e prática composicional. Se uma composição fosse totalmente definida por alguma teoria prévia, então, o único sentido da análise (da audição, da interpretação e do ensino...) seria a conexão com essa *Ur-Theorie*. A possibilidade de múltiplas leituras é a marca da abertura de significação, da fricção criativa entre prática e teoria, entre autores e leitores, entre textos e contextos. Talvez possa se dizer que uma prática composicional nasce de alguma teoria composicional (explícita ou não), mas, também gera outras tantas.

“Como se chama aquela flor que voa de pássaro em pássaro?”

Pablo Neruda.

Essa abertura para a significação parece ser uma das características marcantes da invenção artística. É talvez o que leva Neruda a construir esse verso curioso. A idéia absurda faz todo sentido no verso. A lógica da criação, e especialmente da música, como observa Keller (1979, p. 123), depende mais da imprevisibilidade do que do caminho linear e tradicional da lógica discursiva — se M é P, algum S é M, então?... Para ele, a significação musical depende para existir, do conflito implícito entre aquilo que é ouvido, e aquilo

que está sendo contradito pelo que se ouve; em outras palavras, da tensão entre o que o compositor (ou agente da criação) faz, e aquilo que fez o ouvinte imaginar que faria. Chama de *background* o conjunto das expectativas que um compositor desperta no curso de uma obra, sem realizá-las, e ainda, o conjunto daquilo que nem foi mencionado como expectativa; e chama de *foreground*, o que está de fato na partitura. A partir daí, chega a mencionar a possibilidade de que algumas vezes o foreground suprima (ou mesmo reprima, no sentido psicanalítico) o background.

7. Por mais interessante que tudo isso seja, o que desejamos focar no momento é a configuração daquilo que poderíamos denominar, com toda cautela, de razão composicional — uma instância que abrange teoria e prática, e que responde pela realização das escolhas e pela cristalização de critérios. Não se trata de terreno muito ameno. O conceito de razão não é nada simplório no pensamento ocidental. Falar numa razão composicional não significa ser cooptado pela incandescência do conceito originário, cujo núcleo central seria a aceção de razão como guia da conduta humana no mundo. Pelo contrário, essa escolha significa o estabelecimento de um diálogo e de uma ressignificação, que por sinal, não acontecem sobre algo estável e perene. O conceito de razão tem sido o lugar de muitas mudanças e de reviravoltas do pensamento.

8. Uma visita à teoria da composição, especialmente à formulação do ciclo de vida composicional de Laske (1991), constataria que essa razão composicional estaria de alguma forma ligada ao que ele denomina nível da Idéia/Plano. No entanto, é mais do que isso, na medida em que a razão composicional se faz presente em cada decisão, em cada circuito de informação entre os níveis da Idéia, dos materiais, das implementações e da obra.

9. De um ponto de vista mais amplo, lembrando que a questão remete à própria essência do fazer arte, há algumas referências que nos parecem acrescentar alguns ângulos de visão enriquecedores: a primeira delas vem da filosofia de Heidegger (1977, p. 30), mais precisamente de sua reflexão sobre a origem da obra de arte. Comentando o par de sapatos de camponês pintado por Van Gogh, ele observa que,

na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste...

para, em seguida, perguntar:

Que verdade é que acontece na obra? ... Que é a própria verdade para que, de tempos a tempos, aconteça como arte? A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente... Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade.

Mais adiante, no mesmo escrito, trata da dinâmica desse processo de desocultamento a partir dos conceitos de 'terra' e 'mundo'. O enfoque heideggeriano já se distancia bastante do atrelamento milenar entre o uno, belo e bom da doutrina platônica, onde a estética vai atrelada à razão. Aqui, vê-se a obra de arte como uma das formas de manifestação da verdade.

10. Outra referência, Adorno:

A Idéia de uma tendência histórica inerente aos materiais musicais contradiz a tradicional concepção de material da música... A música não reconhece nenhuma lei natural; portanto, toda psicologia da música é questionável. Tal psicologia — em seu esforço de estabelecer um 'entendimento' invariável sobre a música de todos os tempos — assume uma constância do sujeito musical... As demandas feitas ao sujeito pelo material são condicionadas pelo fato de que o 'material' é ele próprio uma cristalização do impulso criativo, um elemento socialmente predeterminado pela consciência do homem... Aquilo que parece ser mera auto-locomção do material

tem a mesma origem que o processo social, sendo permeado continuamente por seus traços. Essa energia segue seu curso da mesma forma que a sociedade real, mesmo quando energia e sociedade tornaram-se totalmente despercebidas uma da outra, entrando em conflito.

Nenhum acorde é falso em si, simplesmente porque não existe tal coisa como um acorde em si mesmo, sendo cada acorde um veículo do contexto total — na verdade, um indicador da direção do todo. Mas justamente por tal razão, a capacidade do ouvido de perceber o que é certo ou errado é inequivocamente dependente desse acorde em particular, e não de uma reflexão abstrata sobre o nível total de técnica...

Pensando nessa dialética entre materiais e sociedade, Adorno inaugura uma tendência cada vez mais marcante nesse final de século e início de milênio, a convicção de que sociedade e cultura, sociedade e arte não podem ser teorizadas em compartimentos distintos. Toda a literatura sobre a pós-modernidade converge em algum ponto para essa tendência. Do ponto de vista de nossa reflexão, vimos com Heidegger uma possível dimensão existencial da Invenção, e agora com Adorno, verificamos que a razão composicional é razão social.

11. Para completar o tríduo, mencionamos com bastante brevidade a idéia de Lacan³ sobre a possibilidade de fazer correspondência entre as soluções humanas de sublimação — arte, ciência, religião — e algumas figuras clínicas da psiquiatria — histeria, paranóia, obsessão. Essa verdadeira *boutade* lacaniana assume interesse porque (de forma mais veemente ainda que as anteriores) trabalha com o conjunto abrangente de significações que envolveriam a produção de sons, palavras, teorias e práticas. Do existencial heideggeriano, e do social em Adorno, passamos para a visão psicanalítica e pós-estruturalista de construção de cadeias de significantes.

³ Cf. François Regnault (1995).

Arte, ciência, religião, histeria, paranóia e obsessão pertenceriam a cadeias distintas de significação, dentro da perspectiva de que a constituição do real e a produção de sintomas seguiriam um mesmo curso; e ainda que, tal curso, é estabelecido a partir de uma relação com a dimensão impossível do gozo. O gozo em Lacan, não é qualquer gozar de esquina, é o gozo absoluto, uma espécie de não-lugar na psique humana (um furo como dizem), que organiza a cadeia de significantes, na medida em que é o limite do desejo e do prazer. A condição desejante (no nosso caso, o desejo de invenção, de compor) só pode se estabelecer a partir do bloqueio desse absoluto vazio que seria o gozo.

Sendo assim, tal como numa catedral que se organiza em torno de um vazio espacial, a arte se organizaria em torno desse vazio gozante, como na histeria; a religião se estabeleceria como forma de afirmar que o vazio não existe, transformando-o em ritual, em prece obsessiva; e a ciência, apontando na direção da paranóia, substitui o vazio pela Idéla de que existe uma ordem simbólica apreensível do universo, ou seja, alguém (Deus?) sabe tudo sobre nós, e precisamos descobrir isso...

Do ponto de vista de nossa reflexão, o que interessa observar é que a razão composicional é razão desejante, ou razão gozante. Quando imaginamos que há uma instância da criação que sabe o que vai acontecer — na música, por exemplo, essa instância parece saber todas as vicissitudes do percurso, e conhecer nossas sensibilidades e prazeres auditivos —, poderíamos dizer que aquilo que assume a feição de razão composicional detém o suposto saber do discurso artístico, e conseqüentemente, o suposto gozar (seja tal instância encarnada pelo compositor, pela cultura, ou pelo analista).

12. Lembro ainda do esforço de Merriam (1964) de tentar encontrar em outras culturas, o pensamento equivalente às noções estéticas ocidentais. Uma das maiores dificuldades é que nos dois contextos que ele tomou como referência (os *Basongye* da África, e os índios *Flathead*, da América) a música não podia ser isolada de contexto, permitindo abstrair análises e especulações; não encorajava a manipulação da forma em si mesma (aparentemente, não havia quaisquer conceitos verbalizáveis para intervalos, polifonia, linhas melódicas, âmbito melódico, tônicas, etc.); não encorajava a atribuição de

sentimentos como relações distintas com o material musical, já que sempre traziam o contexto como definição da situação musical. Mais curioso ainda: a diferença na atribuição de beleza ao produto ou processo artístico. Merriam investiga quatro palavras potencialmente ligadas à Idéia de beleza entre os *Basongye*: *bibuwa* = é mais 'ser bom' do que 'ser belo', o sol é *bibuwa*, o coqueiro é *bibuwa* porque produz comida; daí para *biya*, que se refere a ações humanas, uma criança é *biya*, porque as crianças são coisas boas em si; e daí para *kutaala*, uma palavra relativamente rara, que é o que chega mais perto, embora se aplique mais à beleza da água, ou tipos especiais de água, fluxos de água, por exemplo...; e finalmente *kwikyela*- expressão de um ideal de calma e autonomia.

13. Com toda essa Introdução estamos prontos para a força radical da formulação de Bohlman (1999), segundo a qual "pensar a música" (e eu entendo essa expressão em sentido amplo, pensar e ouvir a música, porque ouvir música é uma forma de pensar), portanto: "pensar a música, é basicamente, uma tentativa de garantir controle sobre a mesma, declarando-a como sua".

14. Isso significa que a razão composicional é uma razão do pertencimento (além de ser tudo que já verificamos); e que essa vinculação é fundante. Vale observar que pertencimento é uma Idéia blunívoca: pertencer a algo maior do que si; e possuir algo. A relação de pertencimento em música evoca a relação sujeito/objeto em Winnicott, ou seja, a Idéia do objeto transicional, que não tem as fronteiras claramente definidas. Ou ainda, a idéia fenomenológica de Clifton, de posseção mútua. Isso apontaria para a percepção de que composição (criação) e cultura são faces de uma mesma moeda. Significa que o pertencimento é uma navegação (assim como o existir no mundo); uma prática composicional.

15. O que acontece com a teoria composicional européia típica da vanguarda da primeira metade do Século XX, via Schönberg, por exemplo, é que allena a dimensão cultural. Em *ZKIF*, Schönberg (1994) perscruta as vicissitudes da Idéia musical, e fecha o círculo da concepção (desta Idéia) em três passos ou dimensões: a) material; b) psicológica; c) metafísica. Quanto à apresentação, as Idéias são vistas como tendo dimensões: a) lógica; b)

psicológica; c) metafísica. O cultural deve estar em algum ponto entre o psicológico e o metafísico, mas nada se diz sobre o assunto. O que importa perceber é que essa supressão só é possível porque está garantido que a própria música estabelecerá (ou reverberará) um universo de pertencimento.⁴

16. Imaginemos por um momento que as Identidades são textos, textos sociais, culturais e comunitários se assim o quiserem, escritos por códigos os mais distintos, códigos que atravessam nosso corpo quando dançamos, caminhamos ou escutamos música; que acompanham nossas falas, nossos sonhos, erros e acertos, comidas, prazeres em geral, inteligências e espiritualidades. Textos onde a significação está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes — outras pessoas, grupos, sociedades — e não pode ser facilmente fixada. Ela nunca está totalmente presente apenas em um lugar, mas antes, é uma espécie de constante oscilação de presença e ausência.

Para ler um texto identitário é preciso acompanhar esse processo de oscilação contínua. Uma coisa é certa: não foi escrito (apenas) pelos nativos. Escreve-se identidade de dentro para fora, de baixo para cima (brotando do povo, sempre que há povo), e de ontem para hoje (como tradição e resgate); mas com igual intensidade, se escrevem esses textos de fora para dentro (quando os de fora dizem o que somos), de cima para baixo (impondo modas e ou induzindo modelos) e de hoje para trás (relendo e ressignificando tudo com os olhos de agora) — Cf. Albergaria (2001).

Quando alguém rebola num lugar, outro assobia longe, um terceiro pinta o corpo, e ainda outro ajoelha e reza, e é esse conjunto de coisas que produz significação para todos. É mesmo assim, é possível e necessário produzir centenas de milhares de toneladas de arroz para alimentar o mundo...

⁴ Todavia, ao desenvolver a noção de motivo, ao tentar definir o que é motivo, Schönberg esboça uma espécie de dinâmica do pensamento composicional, sendo o motivo uma espécie de inquietação (*unrest*), um desequilíbrio que gera continuidade até mesmo através das contradições que abriga. Talvez seja possível pensar numa espécie de substrato lógico compartilhado por todas as artes, algo que para Langer apareceria quando todas as distinções entre elas fossem ultrapassadas.

17. Você já foi à Bahia, nêga? Então vá...

- a) Trata-se de um bom exemplo de identidade ilustrada/construída por diálogo êmico-ético;
- b) Há na canção um diálogo de um de dentro (Você já foi à Bahia, nêga?), com um de fora (que embora exista, nada responde);
- c) A Bahia vai sendo caracterizada por escolhas realizadas pelo 'falante'; muito além do nível da Informação apresentada há coisas bem Interessantes a observar, por exemplo: a encenação musical do diálogo, com uma reprodução de entonações de pergunta e resposta, tal como usados na Bahia;
- e) Sobre as marcas do diálogo: porque nêga? Será que o destinatário é uma mulher negra? Não se sabe, mas não é o caso. O que diz esse nêga?
- f) Há ainda a escolha apurada das sonoridades prioritárias; e o gingado rítmico...

18. Com o caso Caymmi, enfocamos mais de perto a Idéia de baianidade como cadela de significações. Com isso, gostaria de me aproximar da questão central dessa reflexão, a partir de um caso retirado da obra de Widmer. Pesquisando Widmer, queria encontrar lógicas composicionais presentes em sua obra. Queria relacionar essas lógicas com outras lógicas, identificadas a partir da reconstrução de seu processo de ensino de composição. Deparei com um acorde bem sonante: fá, sib, ré, láb, mi, sol — no início do *Divertimento III, o Côco*, de 1961, para flauta, clarineta, trompa, piano e percussão. Verifiquei que a peça constou do programa de um festival comemorativo de inauguração do novo prédio dos Seminários de Música, mais precisamente este prédio que nos obriga (digo abriga) hoje, realizado entre 26 de novembro e 2 de dezembro de 1962. Como analista procurante, buscando o que analisar, buscando algo analisável — o que me garante que, no meio de eventos e eventos, fenômenos e fenômenos, algo possua as características do analisável? — namorei a possibilidade de que o acorde em questão fosse uma solução (ou, pelo menos, um problema). Verifico que

anotei como um dos objetivos da investigação: “a recuperação, através de procedimentos analíticos, de elementos da teoria composicional de Widmer” — Lima (1999). Seria dessa forma, que conectaria teoria e pedagogia.

19. O acorde cumpriu bem sua função em minha investigação. Rearrmando suas notas, podemos visualizar o conjunto descendente: sib, láb, sol, fá, mi, ré — e há várias coisas a constatar aí — a presença de dois centros tonais (em potencial) separados por trítano (Sib e Mi), a presença de conjuntos (025) e (014), associados a tétredes (0134) e (0235), e finalmente uma insinuação do todo ao qual remeteria esse acorde inicial — e aí surgem duas possíveis leituras, podemos facilmente deduzir o modo lídio-mixolídio (que completo seria todo o acorde e mais uma única nota, o dó natural); ou a insinuação de uma coleção octatônica, sendo as seis notas do acorde perfeitamente arrumáveis como seis elementos dessa coleção (faltaria completar com dó# e si natural). Quem conhece meus escritos sobre a música de Widmer está percebendo que estou mostrando como a costura entre lídio-mixolídio e coleção octatônica é algo bastante natural, e como será de extrema importância para inúmeras obras do compositor, especialmente as do período em que se apaixona pelo octatonismo. É possível identificar nessa obra uma figura precursora da bifonia, ferramenta cujo uso será intenso nos anos 80.

Então vejamos: quando analiso o Côco de Widmer, são os elementos de sua teoria composicional que me interessa recuperar. Mas quando penso em Widmer escrevendo esse acorde inicial, ocorre-me que se trata de sua prática composicional. Estamos usando dois conceitos (teoria e prática) para nos referirmos a um mesmo evento...

20. Vale a pena reconhecer que o analista de hoje, ao deparar com o acorde inicial do Côco, estaria se deparando com um emaranhado de significações. O acorde abre ao mesmo tempo: a) a peça; b) uma série de obras a serem compostas por Widmer a partir de perspectivas semelhantes; c) os novos tempos da escola de música (onde a liderança nascente de Widmer se afirmaria); d) a formação de compositores baiano-brasileiros (no ano seguinte, 1963, é que se inicia formalmente o ensino de composição tendo Widmer como professor), e ainda; e) a questão de composição como construção identitária... Como se relacionar com esse emaranhado de significações?

21. Ocorre que no festival comemorativo onde o Côco foi apresentado, dos 65 compositores executados, apenas 5 eram brasileiros ou viviam no Brasil (dois deles eram Koellreutter e Widmer), os outros três eram Eunice Catunda que executou peça de sua autoria para piano solo — *Cantos à Morte* — e dois outros, incluídos no repertório do Madrigal de Feira de Santana regido pelo saudoso Prof. Hamilton Lima — Basílio Iteberê e Vieira Brandão. Tudo isso perfaz uma representatividade duvidosa e preocupante, mas, aparentemente bastante 'representativa' da chamada 'época de ouro' dos Seminários de Música, que o novo prédio encerrava (de certa forma).⁵ Ao propor a construção e uma conexão com as culturas brasileiras, o Côco se colocava como portal de uma época em que a formação de compositores também se debruçaria sobre essa questão — mesmo rejeitando qualquer filiação ostensiva a princípios nacionalistas...

22. Caberia aqui todo um comentário sobre as relações entre composição e culturas; sobre composição como interlocução entre gestos ênicos e éticos; sobre composição e cultura na Bahia, no âmbito do Grupo de Compositores. Qual foi exatamente essa relação? Ainda não há estudos muito aprofundados sobre o assunto.⁶ Sabe-se que a formação de compositores como Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Jmary Oliveira, envolveu a construção de um senso de identidade (baiana, em princípio) embora isso nem sempre esteja refletido nas superfícies das obras, e nem mesmo tenha gerado discursos apologéticos nessa direção, ou exigências de traços característicos. Mesmo depois de treze anos de pós-graduação em música na UFBA, ainda se pode dizer que o diálogo sistemático (e Institucional) entre composição e etnomusicologia é um tanto incipiente — em termos internacionais, a situação não é muito diferente, na média. Isso talvez indique que há paradigmas distintos em funcionamento.

23. É necessário aprofundar, em que medida, a atividade desses compositores do GCB dialoga com a construção de baianidade (ampliando-a certamente).

⁵ Vale a pena investigar essas coisas em detalhe...

⁶ Há todavia, vários estudos que tocam nessa questão. Reche e Silva (2002) mostra como a técnica de hemfola utilizada por Lindembergue Cardoso em *Monódica*, para clarineta e piano, dialoga com a rítmica do candomblé. Lima (2001) aborda a relação entre *Ritual* de Lindembergue Cardoso e *mesmamúsica* de Jmary Oliveira, com o alujá de Xangô.

O tema tem aparecido aqui e ali, ao longo dos anos. Ainda lá atrás, em 1967, houve um certo patrulhamento nessa direção, houve polêmica... No caso de Widmer, o desenrolar de sua produção é também o desenrolar da busca de uma perspectiva Identitária, volátil, mutante, bi-nacional como seu autor, mas ainda assim, ou, sobretudo assim, identidade.

24. A iniciativa de aproximação das culturas locais colocava Widmer numa direção um tanto divergente com relação a alguns setores vanguardistas — principalmente levando-se em conta a área de atrito anterior entre Koellreutter e os nacionalistas brasileiros. Não espanta que o movimento na direção desse tipo de material tenha sido lento e cauteloso, e que as estratégias de aproximação tenham sido desenvolvidas, conectando teorias e práticas composicionais anteriores (apropriadas pelo próprio Widmer) com o novo universo. Assim como na vida real, a dimensão da escrita musical levou Widmer a um processo de 'tornar-se balano', o que significa um avanço gradual da ótica de estrangeiro até uma outra perspectiva. Quais os passos e as vicissitudes desse processo de aproximação? Poderíamos pensar numa espécie de protocolo de aproximação?

25. Um apanhado dos aspectos envolvidos na solução desenvolvida no *Divertimento do Côco Inclui*: a) a busca da montagem de um cenário de interlocução; b) evita-se qualquer proximidade com relação ao clima de exaltação nacionalista; c) a atitude com essa peça (que reaparece em várias outras situações) é mais aquela de se deixar experimentar a ótica que o próprio material oferece, flexionando-o de acordo com o repertório de possibilidades já desenvolvido anteriormente pelo compositor, e aí entra a tradição européia — lá adiante, quando faz *Filhos de Gandhi* e *Orquestra Sinfônica Interagir*em, no op. 169, fala em 'encontro condigno'; d) favorecimento de estratégias derivativas e variacionais como metodologia adequada para o encontro condigno (no caso do *Côco*, ambientes variacionais derivados do material da canção folclórica); e) plasmação de processos que resultam em aproximações e afastamentos, reconhecimentos e estranhamentos, distorções e espichamentos do material; f) diálogos tanto em nível superficial como estrutural.

26. Do ponto de vista do tratamento estrutural das alturas, Widmer parte da melodia original que é totalmente diatônica, e introduz complicações

progressivas nessa coleção escalar, sendo o lídio-mixolídio e a insinuação octatônica cenários desse processo estrutural. Ocorre que a transição de um ambiente diatônico para o lídio-mixolídio ou para o octatônico, implica num aumento da presença e da importância dos trítonos (em relação à presença de quintas justas). Já o acorde inicial do Côco possui dois trítonos — ré-láb e sib-mi — sinalizando nessa direção. O diálogo e a fricção entre quintas justas e trítonos é um tema que tem muito a oferecer (Uma das análises de Ângelo Castro, doutorando sob minha orientação, enfocando a obra *Rola Mundo para coro a capella*, de Fernando Cerqueira, mostra essa fricção transformada em processo de organização de uma série). Também nessa direção caminha a obra *Aboio op. 65 para flauta solo*, de minha autoria, executada por Lucas Robatto nesta sessão, e que pretende ilustrar minha própria inserção nessa linha de desenvolvimento composicional iniciada com o Côco.

27. Toda a questão composição/cultura tem muitos contornos, que aguardam abordagens sob vários ângulos. Um dos mais curiosos, que geralmente é motivo de fricção e de uma certa incompatibilidade de intenções é o da noção de individualidade, tal como ficou associada à atividade composicional na tradição européia (e como se agudiza no capitalismo tardio que vivemos), individualidade como flor egóica a ser cultivada através da composição. Mais uma vez, recorro ao alter-ego widmeriano (1979, p. 57) para que nos ajude a colocar a questão: "Começamos pelo sucesso. Diariamente esperado, desejado e desesperadamente perseguido e, no entanto, não há receita para a sua obtenção. Impactos são espontâneos". É chocante, mas deve-se agradecer essa franqueza. Do ponto de vista dos contextos culturais não ocidentais, onde a noção de indivíduo criador ou inexistente ou é outra, surge uma natural estranheza. É essa tal filosofia de sucesso que deve acompanhar as nossas idéias musicais, atividades artísticas, os nossos cursos de composição? Opor-se a ela significa estar reduzido aos caminhos alternativos, e a formas que o sistema já sabe como ignorar de forma bastante eficiente? Como a composição dialoga com outras concepções?

28. Paul Feyerabend: "A tentativa de fazer prevalecer uma verdade universal (uma manelra universal de descobrir a verdade) tem dado origem a catástrofes no domínio social e a formalismos sem conteúdo... A melhor

educação consiste na imunização das pessoas contra tentativas sistemáticas de educação”.

O que teríamos a dizer sobre iniciativas que visem imunizar as pessoas contra tentativas sistemáticas de educá-las musicalmente?

29. Se a composição pode ser encarada como um texto identitário, gerando pertencimento e micro-culturas, como devemos nos relacionar com a morte de todas, ou quase todas as grandes narrativas características do Século XIX. Como não cair na tentação de uma nova grande narrativa, ou então na convicção de que inexistem? Se o mundo explode em fragmentos de território, em multiplicidades culturais, mas também ameaça colapsar diante do peso dos processos de homogeneização; explode-se em centenas de tradições musicais expostas e acessíveis, e ao mesmo tempo ameaçadas de supressão, ameaçadas de distorção e ab-uso — como deveremos conceber o ato de compor nessa macro-conjuntura? Qual o olhar necessário para esses tempos? A plataforma de aproximação cultural que foi esboçada por Widmer, e depois desenvolvida por vários outros aqui na Bahia, ainda faz sentido? O que deve surgir como critérios composicionais nesse cenário de transformação acelerada? Qual seria o papel da tecnologia nesse processo?

30. Como tratar a tradição ocidental (especialmente a de vanguarda), no ensino de composição, e, sobretudo, na articulação estreita entre prática e teoria composicional? Devemos ensinar o contraponto dos pigmeus? Por que não? Estamos fadados a ensinar a tradição ocidental e produziremos um ensino festivo e plegas se daí nos afastarmos? E a música popular, deve ser deixada para os ambientes onde respira com mais naturalidade? Como fazer o estudante de composição ressignificar sua idéia original de conquistar identidade e poder como indivíduo compositor, como herói ocidental e mediático?

31. Compor e educar são a mesma coisa, dizia Widmer. Se o ato de compor desemboca no ato problematizador, no desafio a ser atingido, como frasear tais metas no ambiente de hoje? Será que a noção de ‘problema composicional’ traduz de forma condigna a complexidade da razão composicional? O que vem a ser um problema composicional? Como dialogaria com a dimensão do desejo? Como dialogaria com a questão política?

Como dialogaria com a noção de espetacularidade, por exemplo? Deveríamos pensar em música como espetáculo? Como reduzir a liberdade, de forma a ter uso para ela (dando seqüência à formulação de Stravinsky que antecipa a visão problematizadora)? Como produzir os dogmas a partir dessas novas flexibilidades? Resistirá a idéia de composição, de compositor, às configurações de poder que se avizinham? Será mais fácil ensinar os compositores a transitar pelo mundo dos produtores, permitindo que a prática composicional dialogue com a política da circulação dos bens culturais, ou será mais fácil ensinar aos produtores (já bem sucedidos) um pouco de composição?

32. De todas as coisas cativantes que disse Milton Santos, devemos lembrar com carinho especial sua análise de que, a esta torrente de globalização que está em pleno zênite, seguirá uma outra, dessa feita de baixo para cima, sustentada pelo incomensurável cabedal de criatividade e de energia de vida exercidas diariamente por todos os pobres do mundo. O que vai acontecer de interessante no Mundo daqui para frente sairá da imensa maioria que vive nas latitudes sul da terra, dizia com seu charme especial o nosso guru geógrafo.

O desafio político e educacional de nosso tempo será, dessa forma, aquele de desenvolver o olhar necessário para ver potencial e realizações onde prevalece a descrição chapada de carência e de desamparo. É desse olhar, que estabelece um crédito de confiança e um compromisso de solidariedade, que deve surgir um novo paradigma.⁷

33. Quando ouço o canto de caça dos pligeus Aka, posso tratar essa

⁷ O desafio proposto por Feyerabend (sobre a imunização), faz tanto mais sentido, quanto se percebe a natureza do processo de transformação radical do status do conhecimento, nas sociedades ditas pós-modernas. Salta aos olhos como transformação fundamental, a necessidade de submeter o conhecimento aos novos canais, traduzindo-o em quantidades de informação, e o abandono das formas de conhecimento incompatíveis com esse formato. Inclui o antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber seria indissociável da formação do espírito (Bildung), e mesmo da pessoa. Tudo isso, gravita no âmbito da intensa ressignificação do conhecimento em mercadoria, em valor de troca, e constitui a visão profética de J. F. Lyotard (1979). Estamos vivendo em plena florescência de um paradoxo, que nos exige uma postura criativa diante do jogo cada vez mais intenso entre formas hegemônicas de sistematização da educação e as resistências mobilizadas como respostas a elas. Temos vivido a necessidade de conjugar a eficácia instrumental das sistematizações com a eficácia valorativa, política e

experiência sonora em termos de problemas composicionais devidamente encaminhados por seus criadores? Ao fazermos isso, estaríamos conscientes de que o pertencimento é Instância fundante, e que qualquer problema/desafio só se constitui em suas entranhas, influenciando sobre seu destino? O que significa problematizar a partir da noção de pertencimento?

34. Os processos de aproximação cultural múltipla apontam para possibilidades não previstas pelo protocolo de condutas esboçado pelos compositores balanços até o momento; não que tal protocolo desapareça subitamente ou perca a capacidade de gerar música relevante. No entanto, mudam substancialmente não apenas os conteúdos envolvidos, mas também, até certo ponto, muda a própria natureza do pensamento composicional: quais os parâmetros que merecerão atenção criativa? De que adianta sofisticar a organização de alturas via serialização, se estamos almejando um diálogo entre os jogos vocais Inuit e a música aborígine australiana?

35. Podem os diálogos interculturais prescindir da intermediação da tradição de criação européia? Valeria a pena, imaginar tal direção de trabalho?

36. Como relataria minhas experiências composicionais dos últimos anos, a partir da questão dos diálogos interculturais? O *Aboio* op. 65, por exemplo, comenta aspectos da melódica nordestina, mas faz isso criando uma fricção entre lirismo e pontilhismo, entre a música mais chorosa para flauta e os gestos aleatórios, colorísticos.

37. Como todas essas questões incidem (ou melhor, como poderiam incidir) sobre o ensino de composição no curso de Graduação?

Identitária da busca por atitudes que traduzam um compromisso com a coletividade, e com a relevância do conhecimento a ser produzido. Dito de outra forma, esse processo de imunização requer que os imunizados sejam mais fortes, que não se transformem em vítimas preferenciais das lógicas e das velocidades que pretendem ultrapassar. Para isso, é preciso que aprendam a gingar, evitando uma postura meramente reativa, a qual, historicamente, tem cedido ao inexorável impulso de absorver todos os traços do antagonista. Em todos os lugares onde a distribuição de renda é acachapante, percebe-se que o problema não é a desigualdade social em si, mas sim o emperramento dos mecanismos capazes de acionar as transformações necessárias, ou seja, Educação. Mas que educação/imunizadora é essa que precisamos inventar e aprender com a maior agilidade possível? Quais os seus parâmetros? Como convoca para seu lado, ciência, arte, utopia e solidariedade?

38. Com isso, acreditamos estar fechando (ou abrindo) um círculo em torno da questão central dessa reflexão, qual seja, o desafio da produção de significações em nossos dias. Olhamos para o temário com esse viés problematizador, trazendo-o simultaneamente para a campo da criação. Fizemos isso, através da utilização compartilhada da noção de invenção (de sons, palavras etc.), enfrentando o desafio entre duas atitudes básicas.

39. O tempo do estruturalismo foi essencialmente o tempo da esperança de que os processos de significação pudessem ser abordados e esgotados por modelos autônomos.. (Saussure, Schenker...). Surge ao longo do século XX uma fricção progressiva entre esse enfoque estrutural que insiste nos sistemas autônomos e a percepção da importância dos contextos, sejam eles geográficos ou históricos. Mas isso não impediu que muitos enfoques voltados para a primazia do contexto, reproduzissem alguns dos ideais da mentalidade estruturalista. Mais recentemente surge uma crítica acirrada do binômio texto-contexto observando que ambos os enfoques (mesmo divergentes) conspiram para manter um mesmo estado de coisas.

40. A visão abrangente dos processos de significação reverbera a noção pós-estruturalista de que a significação não está no signo isolado, nem no conjunto autônomo, remetendo sempre a uma cadeia de significantes. A linguagem abriga emaranhados de significação. Ler um texto significa acompanhar essa oscilação contínua. As consequências dessa abordagem podem ser sentidas de diversas formas.

Devemos cultivar os sistemas autônomos e fechados, ou devemos aceitar a oscilação e a incerteza como espinhas dorsais? Ou devemos, espertalhonamente (para usar o termo de Mário de Andrade) combinar as melhores características dos dois mundos?

41.

O homem branco veio, matou o índio, tomou a terra do índio, destruiu a fauna e flora do índio... O índio precisa compreender a psicologia do branco.

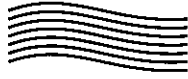
Cacique Lázaro – Aldeia Kiriri/Bahia

42. No ano de 2000, participando do VII Congresso Abralic em Salvador, Carlos Mendes de Sousa da Universidade do Minho observa que:

Toda grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direção que anule a referência geográfica (lembre-se o caso magistral de Guimarães Rosa). É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país. Só se perceberá o verdadeiro alcance desta afirmação sobre a realidade do não-lugar que é a obra de Clarice, se se tiver presente a impositiva obsessão pelo território (o influxo do conceito de territorialidade) num vastíssimo espaço cultural com implicações e razões de ser de ordem muito diversa, em que a literatura é, majoritariamente e em sentido forte, uma literatura do lugar.

Convoco essa pérola de paradoxo para concluir a nossa trajetória — a desterritorialização pode ser, e é, um componente essencial da construção de territórios, de pertencimento. É fonte de diálogo, sons, palavras, teorias e práticas. Salvo melhor juízo,

Salvador 28 de julho de 2003.



Da canção de ninar ao requiem, entronizando reis ou marcas de cigarro, conferindo dignidade e compostura às noivas, abrindo a “porta da esperança”, louvando o Criador (seja ele quem for, asiático, africano ou ameríndio), colocando-se a serviço da investigação artística, do amor, do entretenimento, do trabalho, da volúpia, do idealismo, da tradição e da memória, da identidade cultural e individual, da estabilidade das formas de governo, da revolução, da ética, da ordem cósmica, da lavagem cerebral mais deslavada (índios esquecem suas músicas e veneram duplas calpiras) desprezando o belo, acariciando-o, transcendentalizando-o... música, oh música, a que te destinas?

A música é autônoma, não remete a nada, são formas sonoras que se movimentam, e não me venham com essa de que a música é sentimento puro. A experiência de beleza em música nunca depende de forma significativa de características externas à estrutura musical, como seria o caso se dependesse dos sentimentos. Os efeitos que possa causar numa audiência são meras conseqüências. A beleza musical é ouvida, com os ouvidos, não é conceitual ou ideal, e depende das expectativas (também sonoras) que gera.

Mas qual nada, a música circula através de significações compartilhadas pelas pessoas, e para entender a música é preciso entender esse comércio humano de significados. A música é símbolo. Os símbolos e os sistemas simbólicos são verdadeiras ferramentas com as quais os humanos constroem

e destroem mundos, são veículos que permitem tratar cognitivamente as experiências emocionais. Mas a música não é um sinal que aponta simplesmente para o que significa, é um símbolo que permite a concepção de seu objeto, um *insight* sobre a forma dos sentimentos.

A música é, antes de qualquer coisa, a experiência musical; há uma verdadeira geometria dessa experiência. O que importa saber é como a música se apresenta ela própria a essa experiência, já que qualquer som pode se apresentar como música para algum humano. Som não é música. A música se apresenta através do sonoro. A música é o que ela diz. O tempo da música não é o tempo do cronômetro, nem o da batuta, e sim o tempo da própria experiência sonora, não existe um fluxo de tempo 'lá fora', o tempo na música é interno...

A música é uma força social e política. Todo mundo aí em cima só pensou no indivíduo, uma florzinha imaculada; e vejam bem, o social (cultural) não é um 'contexto' que cerca a música, um pano de fundo contra o qual ela vai percebida, ele é constitutivo, é parte do tecido. A música é socialmente construída e aninhada. Coletivamente.

E, além disso, a música é imitação da natureza, é manifestação da caminhada do espírito (entre tese e antítese), é o meio ideal para ilustrar o pós-modernismo, o multiculturalismo, o passado (e quem sabe o futuro) matriarcalista. Música, oh música, a que te destinas?

**Anton Walter Smetak (1913-1984)**

Diálogo travesso e travanca, suspensório, sete fios de sobranceira numa voluta voluntariosa, dois olhos azuis aquilinos e mãos calejadas trancafiados numa cafuva cercado de mil potes de tudo quanto é coisa, pincéis, cola, arcos, crina, instrumentos dependurados por tudo que é canto, vernizes misteriosos de violoncelos mágicos, um

Professor de muitos de nós, viveu seu lema 'Vir a ser' com espírito irrequeto encarnando como poucos a força criadora. Da qual se considerava instrumento...

violoncelo quadrado, cabaças, tubos de plástico, cachimbo e fumo generosos, madeira, isso mesmo, um amor profundo pelas madeiras, uma bancada rústica, uma roseta para fixar alma de instrumento, e chaves, muitas chaves, uma penca delas tilintando por toda a escola, lá vem Smetak... E do melo desse vendaval, pontua com precisão cirúrgica:

Vejo que há grande poluição sonora e não me conformo. Os eruditos insistem em apenas colocar um conteúdo no espaço. Enganam-se quase sempre porque não têm nenhuma noção de cosmologia. Assim, ao invés de dominarem a sua

* Colagem de frases e idéias do próprio Smetak, Wildner, Udembergue, Tuzé, Rísério e minhas

criação, eles são dominados por ela. Já os músicos populares vivem um grande drama: sentem mais do que sabem o que sentem. Eles ainda se revestem do romantismo dos seresteiros e trovadores, e se satisfazem em tocar para a Lua.

O que celebrar? De tantas coisas, esse afã heraclítico por uma racionalidade/irracionalidade outra, que está na base de sua visão. Chegou na bahia aos 44 anos, por sugestão(?) do Prof. Henrique José de Souza (Teosofia) e contratado por Koellreutter, onde sua potencialidade criativa explode. [Porque?] Como amigo foi crítico, rabugento, às vezes esquivo, outras glorioso, humilde, radiante, severo e irreverente.

Evitou qualquer tipo de repetição [falando de si mesmo]. Tudo deve ser fresco como um peixe tirado d'água. Nada se guarda, tudo se joga fora, esta é a grande hora do nascimento, do crescimento e da morte das coisas... A nossa Apocalipse pode ser muito bela, muito bela...

Desmantelava com humor o ufanismo e a idolatria... Debussy compôs La Mer e você la merda... Ensinava coragem espiritual e radicalidade estética e um raro distanciamento irônico em relação à vida. Deixou 30 livros inéditos... Lindembergue nunca esqueceu sua menção à vagina mística de Jorro... . Nosso violoncelo vai bem, manda lembranças, diga a Vivaldo pra rir mais baixo... O Brasil está impregnado de irracionalidades, as coisas aqui ainda estão para acontecer... ui-bi-to-to-be-or-not-to-be, manivela, (teoria motivica)... não obedeco a buscas impulsivas de sons mas antes a princípios científicos e filosóficos... Cafezinho com banana real na cantina ... A cabaça não é etnologismo, é Índia e outra coisa... com uma nota descobrir que é possível conseguir um concerto inteiro... Salve-se quem souber... silêncio, quero ouvir smetak...

Música sim, mas daqui em diante **AKIS-UM**, proveniente da palavra sânscrita:

- Akasha (mente universal)
- Is (a vela Isis)

- Um (unidade, os três no UM)

...Será que o molde que deu forma à vida física, possui um pré-molde que sempre tem existido anteriormente no plano de Ideiação cósmica?

A Bahia te saúda e te acaricia.

Dezembro de 2001

Paulo Costa Lima



A música é uma escola, e a escola é a música: 50 anos da escola de música da ufba¹

Três personagens (1,2 e 3) e um comentarista aloprado (4)

(4)

[Chamando as pessoas, como se estivessem presentes...]: Firnekaes, Lacerda, Ribeiro dos Santos, Hovnanian, Coelho, Oliveira, Tourinho, Lima e Lima, Vivante, Lühning, Ardinghi, Tavares da Cunha, Burgos Lima, Guthmann...

(1)

*“Não serei o poeta de um mundo caduco,
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros...” (CDA)*

— 50 Anos de quê cara-pálida? Fomos inventados como um conservatório alemão redivivo na Bahia, aqui mesmo, em 1954, por Pedro Álvares Cabral, desculpem, Hans J. Koellreutter... E vamos comemorar esse meio século de dominação cultural, de celebração dos ícones do Norte, de homens brancos, macilentos e, sobretudo, mortos? A cada aula e a cada concerto Bach, Bach, Bach, Mozart, Mozart, Mozart, Beethoven, Beethoven, Beethoven...; não percebem que essa música nos ensina, de saída, que somos inadequados para ela, ela divide e enrijece o corpo, paralisa o rebolado; estamos nos colocando numa posição de eternos ignorantes, quando ultrapassaremos Salzburg em autenticidade? Apenas alguns e nenhum conseguirão virar solistas na Europa e o que ganharíamos com isso? a música de vanguarda produzida aqui, fica aqui mesmo, ou pior, na gaveta; e o excedente disso tudo é um grande sentimento de...

¹ O presente texto foi concebido e apresentado como fala de abertura dos Seminários Internacionais de Música da UFBA em 2004, na Reitoria. As marcas de oralidade não só foram mantidas, como representam o mais interessante do trabalho.

(2)

— Não creio que esse discurso radical, travestido de defesa local, nacional, travestido de antropologia caolha seja a forma adequada de iniciar uma fala que tem o peso simbólico dessa ocasião. Estamos aqui 50 anos depois. Somos um caso exemplar de resistência. Diante de nós — o trabalho e a dedicação de cada um para Impulsionar essa Escola. Além disso, para falar lá do começo, a escolha nas mãos de Edgard Santos era, acima de tudo, uma questão de escolha de qualidade. Onde havia qualidade disponível para Impulsionar o projeto de Artes na Bahia e na UFBA? Ora, é essa qualidade que nos nutriu ao longo das décadas, esse paradigma. Por que, hoje, somos destaque como pós-graduação? Por que produzimos mais de mil composições originais (você já imaginaram a quantidade de conhecimento cristalizado nesse milheiro e meio de obras)? Por que não deixamos que a maioria dessas obras ficassem sem ser ouvidas? Fomos o celeiro para a formação de tantos e tantos músicos e músicas que estão circulando por aí. E quando executamos música contemporânea é coisa séria, não é imitação de seriedade como se vê por aí em tantos festivais. Somos um centro de qualidade, temos um programa de publicações impressionante, e é com essa compostura que devemos progredir — as boquinhas de garrafa não prevalecerão...

(4)

Esse bate-boca está interessante mas eu queria me certificar de que o tema do Seminário foi entendido – a música é uma escola. O tema diz que a música, ela própria, sozinha, já ensina coisas, já diz algo – ela traz uma pedagogia embutida, sonora... a música como lugar simbólico, artístico, ficcional, real/sonoro, econômico, histórico, geográfico e etc., onde se aprende algo... uma pedagogia que pode ser orientada para o controle de comportamentos, ou para o incentivo do processo de descoberta, ou ainda para o desenvolvimento de uma consciência crítica... Mas vejo que o tema ficou mais complicado: a música é uma escola, e a escola é a música... a música contém uma escola, e a escola contém muitas músicas — isso está parecendo uma grande confusão, um contrasenso...

Não sei se eles vão acabar falando sobre tudo que se aprende com a música:

Música que ensina a reagir contra a ditadura
Música que ensina a rezar
Música que ensina a dançar na ponta dos pés
Música que ensina a comprar sapatos
Música que ensina a fazer amor
Música que ensina a guerra

(4)

Moreira, Mettig Rocha, Brisolla, Fonseca, Benda, Gianesi, Rodrigues dos Santos, Nogueira, Vasconcelos, Huber-Contwig, Widmer, Bispo Widmer, Cardosos, Viana, Cerqueira...

(2)

— (depois você continua...; falando para o comentarista). Voltando a Edgard Santos, onde é que havia um suporte de qualidade para sustentar seu projeto de artes? Ora, a tradição Ocidental tem a favor de si, o peso de séculos de massa cinzenta burilando o contraponto, a harmonia, a orquestra... Tem o peso de um sistema de notação sofisticado que pôde registrar e preservar uma boa parte dos feitos. Quem pode ter o direito de querer ignorar esse tesouro? Afinal, o objetivo na década de 50 não era projetar a axé music ou coisa do gênero, era bem outro, olhe, nada contra, apenas tudo. Isso que você chama de rebolado, para mim são saracotelos lânguidos:

*"O povo é um ovo, que pode ser coisa viva ou ave torta.
Depende de quem o põe ou quem o gala." (ARS)*

Portanto, Edgard fez a opção correta — o virtuosismo do conservatório europeu e uns laivos de vanguarda através do discurso de seu líder, afinal de contas, Koellreutter foi o Introdutor do dodecafonismo no Brasil...

(1)

— Tá aí outra questão. Sou contra essa história de estar toda hora introduzindo coisas culturais no Brasil...; o Brasil mais parece um alfineteiro — romantismo, nacionalismo, modernismo, dodecafonismo, minimalismo, pós-modernismo... E em cada momento desses celebra-se um tal de um grande introdutor; o sujeito que, na verdade, é um agente da alienação —

alienação que vai adiar mais uma vez, adiar a construção de um caminho alternativo. Eu também reconheço o esforço de todos que lutaram pela Escola; e a qualidade daquilo que foi atingido com qualidade; a questão não é essa, e sim como estar à altura desse esforço. Qual é a melhor homenagem? A mim, parece ser a capacidade de discordar, de visão crítica, a capacidade de pensar por nós mesmos...

Irerê, solta teu canto! Canta mais! Canta mais! Pra lembrá o Cariril
Canta cambaxirra! Canta juriti! Canta, canta, sofrê, patativa, bem-te-vil
Maria-acorda-que-é-dia! Cantem todos vocês! Passarinhos do sertão!
(MB 413)

(4)

Pelo que entendi estão dizendo que a música é um lugar cultural, me diz quem eu sou, e pode ser um lugar de libertação ou de aprisionamento.

E que a escola pode também ser um lugar de libertação ou de aprisionamento... depende de quem a põe ou quem a gala... (lh! soou mal)

Música que ensina a comer mais rápido
Música que ensina a fazer silêncio
Música que ensina a cantar
Música que ensina a lembrar da adolescência (mesmo quando se é jovem)
Música de fossa e de saudade

"Música que dissolve a alma, no invertebrado vago, sem ossos, de água em fuga" (JCMN)

(3)

— Na verdade, eu penso que pouco importa se começamos pela qualidade tradicional da Europa com laivos de vanguarda... O que importa são as transformações ocorridas durante o processo, a capacidade dessa comunidade, e dessa instituição, de estabelecerem um processo, um diálogo cultural. O problema é bem maior do que essa escola — é todo o complexo cultural que nos cerca. Só é possível tentar entender o Brasil como resultado dessa zona cinzenta entre as matrizes culturais que nos criaram. Pode ser até mesmo uma zona cinzenta povoada por mal-entendidos — os índios tinham um mito de terra prometida onde as flechas não precisavam ser

lançadas, elas iam diretamente até a caça... esse mito colou com a promessa de vida eterna que os Jesuítas traziam — daí um grande mal-entendido (os índios começam a valorizar os Jesuítas) e o mal entendido foi Imprescindível para a interação que aconteceria logo a seguir... (com seus aspectos negativos e positivos). Somos uma cultura do *quid pro quo* (isso por aquilo, quiprozó), nossa música ensina isso a cada momento. Os melhores produtos que temos (inclusive na Escola) não ficam fora dessa orientação. Devemos portanto perguntar quais foram os passos dessa estrada...

(1)

— Sei que não vai dar em nada, seus segredos sei de cor... (cantando).
Diálogo cultural, lá vem a inocência — as culturas não dialogam elas guerreiam, elas se aniquilam. Não estamos assistindo a uma macdonaldização galopante do mundo? Não adianta ficar contemporizando, é preciso assumir as coisas em sua radicalidade e pensar num projeto de escola, e projetos de música que respondam a essa visão crítica...

(4)

Agora está ficando mais claro: são três personagens: um quer detonar a Europa, se livrar de bush e todas as influências do norte; o outro quer preservar a qualidade das tradições que de lá vem; o terceiro acha que tanto faz, que o Brasil é uma betoneira que sai misturando tudo...

Música que ensina a se entusiasmar

Música que conta uma história

Música que ajuda a dar risada

Música que faz a gente sentir um não sei quê por dentro

Música das esferas

Música que ensina a se sentir heróico e majestoso

Música... Que sei eu de mim?

Que sei eu de haver ser ou estar?

Música... sei só que sem fim

Quero saber só de sonhar

(FP)

(4)

Lopes, Souza Santos, Queiroz, Gondim, Cazacopoulos, Stephany, Klose, Dumaine, Meerwein, Zeretzke, Kiszely, Bird, Pinheiro de Lemos, Severin, Onnis, Novais de Almeida.

(2)

— Você diz que as culturas estão em guerra, e que se aniquilam. Essa verdade é parcial. As culturas não apenas se aniquilam, também se interpenetram, também se relativizam. Aliás, você insiste em só ver um lado do conceito. Em seu nascedouro, a idéia de cultura bebia da idéia de civilização, ou seja, da possibilidade de síntese do esforço da humanidade como um todo — só bem depois, já no Romantismo, seguindo aliás o ideal romântico de valorizar o exótico e a vida idílica fora das cidades é que se inventa a antropologia, que passa a invocar para si a idéia de cultura como 'modos de vida'.

Se pensarmos em civilização como síntese, veremos que essa síntese pode muito bem estar representada na música de Bach, por exemplo. Por que será que todos os instrumentistas utilizam Bach como sustentação da técnica? Se você fica muito tempo sem tocar um instrumento, por onde você começa? Por Bach. Há uma pedagogia instrumental embutida nessa música. Veja a questão do movimento criado por essa música, as espirais, a multiplicidade de vozes — não gostaria de abrir mão do Concerto Brandenburgoês n. 3 em prol de cantorias dos mares do sul. Se, por um lado, é preciso estar atento para os diferentes modos de vida que existem no planeta, por outro, é preciso estar preparado para falar de sínteses, de lugares e de mercados comuns... Quais as músicas que serão convocadas para ensinar isso?

(4)

Música que ensina como ela própria é chata
Música que ensina as vacas a produzir mais leite
Música que ensina a fazer chover
Música que ensina a ficar bem de saúde

(3)

— Se é pra falar de movimento embutido na música; falar dessa capacidade cinética que a música proporciona; essa espécie de arquitetura sonora na qual nos sentimos inseridos e saltitantes, Bach não daria conta do recado

sozinho. Tem música mais movente que o frevo? E as tradições afro-brasileiras? Mas não há como pensar o frevo sem pensar num diálogo ativo com a Europa...

[Exemplificar com a transformação do frevo *Vassourinhas* em uma espécie de Minueto, com acentuação na cabeça do tempo.]

Com relação ao início europeizante dessa escola, minha opinião é que pouco importa nesse mar de negociações culturais que nos constitui — um pouco mais de europa, um pouco menos, no final das contas ninguém vai notar a diferença — e Caetano pode dizer com tranquilidade que é filho de Edgard Santos... Como é que o Brasil pode querer ser puro? Além disso, vale observar que

“O desenvolvimento não é mais a série de etapas através das quais uma sociedade sai do subdesenvolvimento e a modernidade não mais sucede à tradição: tudo se mistura; o espaço e o tempo estão comprimidos”. (AT)

Música... Se eu pudesse ter
Não o que penso ou desejo,
Mas o que não pude haver
É que até nem em sonhos vejo...
(FP)

(1)

— Essa defesa da civilização como síntese da trajetória humana é apenas um lado da moeda. Essa mesma idéia de civilização pode ser encontrada por trás de todos os imperialismos. Aliás a própria história semântica do conceito de cultura tem essa componente que remete à colonização — cultura e colonos tem a mesma raiz etimológica ‘colere’... Se para amar a música de Bach é preciso aderir a esse projeto de aniquilação das diferenças então devo rejeitá-la como prejudicial à própria humanidade que pretende representar...

(4)

Música que ensina a agüentar o trabalho
Música que ensina a flutuar nas nuvens
Música que ensina a pensar sobre música
Música que ensina a ter uma visão do universo

(3)

— Isso que estamos discutindo não é simplesmente teoria da cultura, foi, na verdade a própria vida dessa Instituição. Ela precisou resolvê-las na construção de seu cotidiano. Se você pegar as vidas das pessoas, as visões de ego-ideais que nutriram — o que é que as pessoas almejam ser, o que gostariam de se tornar — verá que tudo isso reaparece nas trajetórias de todos (os compositores, dos intérpretes, dos teóricos). O que é que um Lindembergue Cardoso, e é só um exemplo entre tantos, estava tentando ser? Haveria Lindembergue sem esse lastro da década de 50, sem a influência da literatura de fagote em sua cabeça, sem Stravinsky, sem a idéia de orquestra como ideal sonoro em pleno diálogo com todo o resto de sua vida?

“Se também eu pudesse fruir
Entre as algemas de aqui estar!
Não faz mal. Flui
Para que eu deixe de pensar!”
(FP)

(4)

Carvalho Lima, Koellreutter, Schuermann, Cajueiro, Pfaar, Schwebel, Zollinger, Káteb, Saghaard, Hoemberg, Barbosa, Sacramento, Haefele, Dias, Boccia, Benda, Robatto, Katena, Veiga.

A propósito: Deveríamos ter um piano de cauda na Reitoria? Ou uma Kalimba de cauda? Não deveríamos utilizá-lo pois remete a essas práticas colonizadoras...? Deveríamos ensinar a técnica de baqueta alemã para o pessoal da percussão? E deveríamos deixar que tocassem os padrões rítmicos do candomblé com essa técnica? Deveríamos estudar a música popular brasileira? O Jazz? A música dos índios brasileiros deveria ter alguma coisa a ver com uma escola de música no Brasil? Ou os índios, definitivamente, não têm nada a ver com ser brasileiro? E por aí vai...

(2)

— A questão da qualidade e da profundidade dos enfoques é o centro de toda essa discussão. Já ouvi e concordo quando repetem nessa Escola a

Idéia de que as idéias mais sofisticadas só podem atingir públicos de até 5 pessoas... A multidão idiotiza as pessoas, lembra Jamary o pensamento de Schenker. Se for para levar a sério o desafio das técnicas musicais, como fugir da tradição que oferece pelo menos uma abertura para essas problematizações? Não é justamente através desse patamar de qualidade que possibilitamos um diálogo com essa rede mundial das comunidades de músicos?

(1)

— É, mais a qualidade não é uma característica neutra, asséptica, que pode ser tratada em laboratório. Para uma universidade, a qualidade é também uma função da interação. A qualidade da interação que ela possibilita entre campos sociais e culturais distintos. Com quem estamos interagindo como Escola?

“A tentativa de fazer prevalecer uma verdade universal — uma maneira universal de descobrir a verdade — tem dado origem a catástrofes no domínio social e a formalismos sem conteúdo. A melhor educação consiste na imunização das pessoas contra tentativas sistemáticas de educação”.

(PF)

Para conseguir essa tal imunização, para fugirmos das sistematizações, de hoje em diante, nada mais de mozartes, vivaldis, escalas, contrapontos, ditados; seremos uma escola que vai viver um dia de cada vez... Precisamos neutralizar essas narrativas que foram colocadas em nossas cabeças. A Escola poderia ser organizada por Programas de trabalho — o pessoal que trabalha com forró, por exemplo, seria um grande programa: ali naquele núcleo é que o aluno construiria sua formação e não em aulas de assuntos que são apenas verbetes de uma enciclopédia.... Quem não quisesse forró entrava no núcleo de samba, ou mesmo de rock, de serialismo... mas as coisas seriam ordenadas pelo fazer cotidiano...

(2)

— Isso aí está parecendo a revolução cultural chinesa, quando os dirigentes das escolas foram realocados como faxineiros, e os faxineiros como dirigentes... Os resultados foram desastrosos... Precisamos é de reunir as pessoas que sabem fazer; as melhores práticas; precisamos de projetos sofisticados e abrangentes, que possam sobreviver na atual ordem das coisas...

(4)

Santos Côrrea, Hasselmann, Salgado Góes, Manso, Regis, Ulloa, Smetak, Costa Filho, Mandel, Dourado, Silva, Almeida, Jacobs, Orlamünde, Bastianelli, Bordini, Matos, Rabinovitz, Zlotnik, Magnani, Born, Chada, Schleicher, Brandão, Zdenek, Gomes.

(3)

— Pensando o Brasil como processos de transformação, e não como raízes a serem preservadas, vemos que não dá para pensar a Escola como se fosse uma redoma separada de tudo que a cerca. A gente passa a vida na Escola e vai cada vez mais pensando nisso aqui como o centro do mundo. Somos uma sinapse, uma interseção — com as outras escolas da universidade, com as outras escolas de música, com os autores da sociedade. Nosso projeto precisa continuar sendo o da construção dessa parceria.

(4)

Vivaldo Ladislau Conceição e em seu nome toda a OSUFBA,
Afoncina Queiroz, e em seu nome todo o Madrigal da UFBA,
Dona Dejanira, e em seu nome todos os funcionários administrativos.

E tal como foi dito por Koellreutter em 1954: Estudantes, acendam a chama do ideal a fim de cumprirmos a nossa missão de contribuir para o desenvolvimento cultural do Brasil e o progresso da Humanidade...

A discussão continua, quem sabe por mais 50 anos. O que é que você pensa? Não sei se entendi a metade do que eles disseram. Todavia, estou achando que a música desse Seminário vai soar mais doce que as de outrora. Vai soar como a música de uma escola que conseguiu se unir em torno de sua liderança e conseguiu fazer valer o que considera prioritário. Esse é um fato muito precioso, e estamos aqui também para comemorá-lo...

VIVA OS SEMINÁRIOS DE MÚSICA DA UFBA*

* Essa fala vai dedicada a Georgina Pinheiro de Lemos, professora fundadora da Escola, que sempre lembraremos em plena atividade, exercendo sua personalidade tão forte, tão viva...; a quem devemos a Idéia de retomar os Seminários Internacionais de Música a partir de 1989.




Carta a um futuro cronista

Prezado e futuro. Não pense que estou saindo da rala. Imaginá-lo é menos despedida que exercício de síntese. Diálogo com um alter ego. Se agradar, pode até contribuir para adiar sua estréia. Minha primeira dica é para não subestimar o leitor. Mesmo convicto de que enrolar pelxes e assemelhados é missão nobre, saiba que há olhos críticos e perspicazes espralando-se por aqui nas manhãs de quinta. A Bahia e El Al'hab precisam de um espaço dedicado à especulação erudita. É cultural e terapêutico. Pode falar em trompetes assírios, ou em Pedro de Cristo, que haverá interesse comedido sobre os assuntos. Este último nasceu em Coimbra em 1550, e foi mestre de capela em Santa Cruz. Alterne esses assuntos com coisas como a tradição africana do *kwela*, que acabou vazando para o mercado de discos. Quando o líder deseja que o coro responda, ele grita, *kwela*, e o coro responde *kwela, kwela*. A erudição é faca de vários legumes e às vezes o leitor se interessa apenas pelas atmosferas que ela vai criando. Cabe a você criar uma saudável diversidade entre assuntos que vão aprofundando e outros que apenas pedem uma referência. A leitura de jornais exige uma habilidade do leitor, a de presumir que há muitas outras informações ausentes — aprenda a lidar com essa habilidade de seu público.

A segunda dica pode parecer contraditória. Levante a bandeira da erudição com uma mão vigorosa e com a outra mostre o ridículo do exagero, a chatice da pompa com ou sem circunstância, o verdadeiro destino do pro-lixo. Ao mencionar os tais trompetes assírios não é preciso desenrolar toda a história do instrumento, com datas e comentários técnicos de sua evolução. Pode mencionar que os hieróglifos egípcios já registram um troço chamado de *snb* (o 's' tem uma cunhazinha em cima que não dispomos no teclado), que é um trompete. Aproveite e sugira uma obra para audição, a Sonata de Hindemith, por exemplo. Não se assuste se essa dica da relativização erudita for te levando para uma preocupação maior com a forma do texto, com a qualidade do espetáculo que a leitura pode oferecer. Um ou outro colega maldoso (poeta) vai dizer que você está mudando de profissão. Mas por que escrever mal sobre um assunto tão fascinante quanto a música?

Lembre-se que o terreno da música erudita é área de pororoca cultural e mexe diretamente com identidades fantasiosas que habitam nosso terreiro baiano e brasileiro. A equivalência entre som e consciência que Hegel pregava, também é a porta da alienação e da falsa consciência. Tudo indica que o Pe. José Maurício passou por um período de stress na chegada da corte portuguesa no Rio. Como podia um mulato ser o representante da música culta? A capacidade da música erudita de evocar salões e lagos nevados deve ser tratada com cautela. Antropofagia de Oswald, cartesianismo de Mário. O espaço ruge (no jornal é assim), não se esqueça de noticiar alguns eventos, anunciar lançamentos e responder aos e-mails. Não repare, muitas pessoas vão dizer que gostaram de sua coluna, mas serão incapazes de lembrar sobre o que tratava, isso é bom sinal. E por último, faça tudo bem diferente de seu antecessor, senão, vão te acusar de plágio e falta de originalidade. Até breve.



Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade¹ (em 6 passos)

*Cultura não é apenas um modo de vida, mas o todo das
formas de vida, do nascimento à morte, da manhã à
noite*

e mesmo em sonhos...

T. S. Elliot

Temos um dever para com a música: inventá-la
Igor Stravinsky

1. Quem vos fala

Quem vos fala descende de uma narrativa arcaica — que haja música! — narrativa essa que a partir da renascença (no Ocidente), ou seja, a partir da emancipação das classes médias, mais especificamente a partir do imaginário que elas constroem privilegiando a noção de 'outro' como fricção e ambigüidade entre os modos de vida dos servos e da aristocracia, interpõe a instância do indivíduo entre a música e o imponderável de suas causas, de forma que a noção e a imagem de compositor val se construindo,

¹ No forró que estamos prestes a iniciar há uma série de polaridades que serão personagens da dança. Num primeiro plano, é óbvio, composição e etnomusicologia, mas logo a seguir a fricção entre modernidade e pós, entre o nível da subjetivação (indivíduo) e o nível do outro, entre regulação e emancipação.

especialmente a partir do Romantismo, assim como se ele fosse além de uma consciência individual, uma espécie de antena de todas as outras consciências, meio mágico, meio herói, meio vidente, responsável simultaneamente pela manutenção e pela quebra da lei, pelo fascínio e pelo estranhamento², aliado e transgressor das teorias da música — “À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor”, disse Stravinsky (1942, p.65) — que porra de voz é essa? Estamos no hospício? Ou essa voz é justamente uma reverberação do ‘outro’ que habita a composição, e a composição uma investidura transcendental, onde indivíduo e divindade, indivíduo e coletividade, indivíduo e si mesmo se encontram e se diferenciam? É pela via da relação com algum ‘outro’ que a noção de identidade é capturada pelo processo composicional. E, dessa forma, é como se houvessem dois pólos no processo — um ético, que precede a realização do trabalho e o imagina, e o solicita, e que, de certa forma, está de fora do processo; e um ‘êmico’, onde realmente habita o ‘outro que faz’ da composição, na medida em que é capaz de tecer o que precisa tecer, realizando atos composicionais³. A construção desses pólos não se restringe ao indivíduo; eles são instâncias de natureza social e cultural.

² A noção de composição como estranhamento é muito característica do Ideal de vanguarda no Século XX. Straus (1990, p. 7) observa que “tanto Schönberg como Webern faziam uso freqüente da Imagem de uma viagem: viam-se como tendo saído de uma paisagem familiar para novos e estranhos caminhos”. E, além disso, projetavam sobre a criação de cada obra individual, a responsabilidade de abrir novos territórios — “Linguagem usada é linguagem morta”, Herbert Brün (Futility, 1964). Sobre uma recuperação da história ainda pouco investigada do ‘outro’ musical na Europa, Cf. Middleton (2000, p. 59-63).

³. Agora nosso baião vai se complicando, na medida em que as noções de ético e êmico são transpostas para o cerne do fazer composicional. A criação que esse ‘outro’ solicita ao compositor é socialmente determinada. Os materiais da música tem historicidade, diz Adorno (1980, p. 32). E ainda sobre a posição messiânica do imaginário da composição, Cf. Schönberg (1909-1910), *apud* Carpenter (1995, p. 5): “a arte é o grito de aflição expresso por aqueles que experimentam em primeira mão o destino da humanidade”. Para uma visão brasileira da questão, *vide* Mário de Andrade, pela boca de Janjão, compositor brasileiro que é personagem do Banquete: “Só o artista inventa a humanidade, porque sendo *out-law*, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não dela por menos: o que ele exige é a humanidade”. Difícil Imaginar compositores como Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro ou Gordurinha, envolvidos com esse tipo de carga messiânica, embora representem muito bem suas coletividades. O que acontece no Brasil, ou pelo menos, nesse Brasil? Que espécie de ‘outro’ se dirige, ou é Invocado, aos/pelos criadores brasileiros?

2. Mas, afinal, que voz ouve a etnomusicologia? A quais desejos responde?

Em princípio, à mesma formação imaginária das classes médias, só que aqui pela vertente das viagens e da construção de relatos, tanto pela via do vetor etimológico da 'Civilization', onde a ênfase é mais no universal, no cosmopolita, uma agenda que até certo ponto beneficia o colonialismo, assim como a partir da admiração e exaltação do exótico, do diferente, do orgânico — pela via do vetor da 'Kultur'. E há, ainda, junto com isso, a raiz mais propriamente científica, ligada à tradição do *Verstehen* de Dilthey, ou seja, em torno da noção de entendimento mútuo, de empatia (da qual o estranhamento é o grau zero), e mais afastada da idéia de controle instrumental da realidade, o *Erklären* das ciências naturais. Esses laços são estruturantes na medida em que vinculam os fazeres de campo a agendas que os ultrapassam, seja de interesses imperiais ou de comunidades científicas — agendas que, no caso da composição repousaram sobre redes de patronato, sociedades de concerto, e mais recentemente, sobre os circuitos universitários.

Com relação à questão do 'outro', bem sabemos que vossos 'outros' não se restringem à imaginação de algum indivíduo criador, onde certamente existiram como antecipação e desejo, mesmo que em uma poltrona; eles também se escondem em grotões de todo o mundo, e exigem viagens, registros, rumações e textos — sobretudo textos, processos composicionais da fala, adverte Seeger (1970), os verdadeiros cânones paradigmáticos da etnomusicologia, pontifica Bohlman (1992) — os textos e não as músicas⁴. Ou seja, há um apelo (uma voz) na direção da escritura, da criação de textos. De qualquer sorte, a distância e a tensão entre si mesmo

⁴ Bohlman (2002, p. 118): "...não acredito que esteja claro para todos que os cânones paradigmáticos em etnomusicologia não são as músicas estudadas pelo *scholar* no campo, mas os textos criados por esses *scholars*". E ainda, (2002, p. 129): "Será que a etnomusicologia com seu interesse crescente pelo papel das palavras na ordenação da música, abandona a música propriamente dita"? Até certo ponto, há alguma correspondência com uma linha de pensamento composicional que considera a composição como atividade criadora abrangente, da qual os sons seriam o suporte apenas. Cf. Brún (1986), algo que ecoa uma atitude milenar como a de Aristoxenus, para quem ritmo era fenômeno abrangente recortando vários campos de atividade — música, versos, dança etc.

e outro, tema sobre o qual gira a história do vosso campo, está lá o tempo todo, Nettl (1992): como estudo comparativo de sistemas e culturas musicais, como estudo da música na cultura ou como cultura (redefinição que busca se afastar desse passado comparativista, a partir dos anos 50 e almeja uma imersão emancipada) e como estudo de uma cultura musical do ponto de vista de um *outsider* (orientação mais recente que permite o enfrentamento de qualquer coisa, inclusive da própria Europa cultural, desde que vista com olhos de 'outro' — nada impede que a etnomusicologia tome a composição de vanguarda como objeto de estudo).

3. Dois pra lá e dois pra cá.

O ensejo dessa dança surge da necessidade de focalizar de forma conjunta a questão da criação musical em nossos dias. Todo cuidado é pouco, pois quando se somam essas duas metades caolhas, composição e etnomusicologia — uma fincada no processo do compor e incapaz de enxergar a diversidade plantada no mundo, e às vezes embaixo de seu nariz, a outra condenada a ver tudo de fora, sem conseguir uma vivência êmica do próprio processo que almeja captar, a criação — o resultado pode ser tragi-cômico.

O ruído presente na tensão entre concepção de cultura como 'Civilization' ou como 'Kultur' também reverbera na relação entre os dois fazeres. Enquanto a composição com sua vocação teleológica esteve sempre fincada à primeira, a etno, como perspectiva do 'outsider' privilegia a observação participante dos modos de vida, e reprime justamente a capacidade de interferir com a criação de música (composição) em nome da capacidade de imersão e de tradução do fenômeno em textos⁵. Não reprime, pelo menos da mesma forma, a execução, que muitas vezes é encarada como ferramenta de aproximação. Essa isenção metodológica com relação à criação talvez contribua para entronizar essa dimensão composicional como voz 'autêntica' dos sujeitos, fazendo ecoar um preceito Ocidental. Será que essa visão asséptica da imersão não é uma quiltera, e a firmeza dos caminhos de criação das culturas muito mais estável, e

⁵ Ou já existiram etnomusicólogos que criam músicas dos contextos que estudam, de forma mais autêntica do que os nativos?

Incontaminável, do que se imagina? Será que o desafio de criar músicas do contexto não poderia ser uma valiosa ferramenta de aprendizagem?⁶

Às três modalidades de definição da etnomusicologia correspondem, grosso modo, três tempos de relacionamento entre os dois fazeres⁷. No primeiro tempo — comparativista do lado de lá — predomina do lado dos compositores e teóricos uma reação esquivada, de negação e descaso com relação ao próprio objeto de atenção da etnomusicologia. Hanslick, pai do formalismo em música, cujas idéias tanto reverberaram na teoria musical do Século XX a partir do chamado paradigma organicista-estrutural, diz com todas as letras:

Quando os indígenas das ilhas dos mares do sul se põem a bater ritmicamente pedaços de metal e de madeira, proferindo ao mesmo tempo gritos incompreensíveis, estão fazendo uma música natural que, no entanto, não é música. Mas aquilo que um camponês do Tirol, que evidentemente não tem a menor noção de arte, canta, é música artística absoluta.

Schönberg confirma essa atitude ao considerar primitivas as músicas baseadas em ritmo. São agendas distintas, quase incompatíveis, portanto⁸.

Num segundo tempo ou modalidade de interação, vamos ter a busca da imersão emancipada e a descoberta estupefaciente de que a atividade criadora nas culturas visitadas ultrapassa os limites impostos pelas categorias ocidentais de música, estética ou criação. Do lado dos compositores o segundo tempo é marcado pela descoberta da possibilidade de que os diálogos interculturais possam ser relacionados à agenda central da vanguarda — possivelmente transformando-a. Não que as trocas e hibridizações estejam sendo inventadas

⁶ A vizinha do lado, a etnocologia, apoiada talvez no fato de que a teoria do teatro nunca esteve do lado de fora da própria atividade, como a teoria da música, vem buscando se constituir como estudo do 'outro', justamente a partir da perspectiva da criação, pelo viés da espetacularidade — Cf. Bião (1998).

⁷ Estamos falando de tempos simbólicos e não cronológicos; tempos que podem se interpenetrar, como aliás acontece.

⁸ Embora haja uma curiosa contradição que, aliás, permanece daí em diante: é o papel da teoria (musicologia sistemática) tanto na empreitada comparativista como na negociação criativa com o passado feita pelos compositores; papel que continua sendo desempenhado pela análise musical (quando utiliza categorias éticas, ou seja, quase sempre) em interface com a etnomusicologia ou com a composição.

aí, já que constituem processos essenciais para a construção da própria *mainstream* musical do Ocidente. A novidade agora é a vinculação com o Ideário da vanguarda, já prenunciada pelo interesse de Debussy com relação ao Oriente, e materializada pelo papel desempenhado por Bartok.

Esse é um tempo cheio de temas e de trajetórias, que ainda está longe de ser apropriado conjuntamente pelos dois territórios, e que pode ser exemplificado por uma série de horizontes temáticos em torno de diálogos a partir de:

- a) colagens e empréstimos⁹;
- b) apropriação/reconstrução de concepções e atitudes filosóficas¹⁰;
- c) Interpenetração de materiais;
- d) plasmação estrutural de princípios e sistemas¹¹.

O terceiro tempo é onde estamos: o painel de áreas geográficas avançou consideravelmente, os processos de mundialização de tudo se intensificaram, e paira no ar a necessidade de uma visão da criação musical em novos termos¹².

Cada um dos tempos delineados traz questões de grande interesse, que envolvem discussões vibrantes, tais como: a) a questão de princípios

⁹ Colagens e empréstimos existem desde sempre. No século XX alimentam a linha composicional de inspiração folclórica trabalhando no âmbito de uma certa recomposição das tradições românticas. Mas também podem ser recursos específicos de construção musical da vanguarda tal como em *Telemusik* (1996) de K. Stockhausen, que evoca uma multiplicidade de contextos de música étnica e popular. Vale lembrar ainda, no âmbito local, os *Quodlibets* de Ernst Widmer.

¹⁰ Esse horizonte é bem exemplificado por alguns trabalhos de Cage, *Ryoanji* (1983) por exemplo, que não busca qualquer proximidade sonora com o Oriente, apenas invoca a imagem de um jardim de pedras japonês, como forma de propiciar alguns eventos inspirados a partir dessa disposição.

¹¹ Esses dois últimos horizontes são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma 'intensificação' do penúltimo. Ambos os horizontes são muito caros aos 'Compositores da Bahia', e pode ser exemplificada por trabalhos de Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e este que escreve.

¹² O quiprocó deste terceiro tempo tem vários lados. Um deles é a perplexidade que empreitadas distintas por definição — uma orientada na direção do olhar científico (*Wissenschaft*) outra na direção da criação de universos estipulados de sentido, analógicos, artísticos, composicionais —, agora se depareem com o desafio comum de dar sentido a esse campo abrangente que é o da criação.

universals de organização musical versus pensamento êmico estético ou musicológico; as formas de sistematização do material musical; b) a questão da vinculação entre a criação e a perspectiva (ou ausência de perspectiva) autoral; c) o recorte dos campos de significação musical (a abrangência e as especificidades); d) as pulsações entre permanência e inovação; e) as negociações, trocas, hibridismos, apropriações; f) o diálogo das identidades, ou, para alguns, guerra das identidades.

4. Liquefação de critérios

É preciso ter em mente que composição e etnomusicologia são formatos culturais elas próprias e respondem às transformações do mundo em que vivemos; elas não estão à margem, ou acima do fenômeno cultural, mas, totalmente engalfinhadas em seu burburinho.

Para Robert Morgan: “Quando todas as músicas se tornam aceitáveis, então todos os critérios se tornam irrelevantes”. Viveríamos uma época, uma ‘cultura’, que passou a considerar qualquer atividade musical como igualmente merecedora de aceitação¹³. Ora, essa mesma idéia pode ser entendida pelo lado negativo, ou seja, nenhum tipo particular de atividade musical é considerado com valor suficiente para funcionar como um modelo a ser seguido. Isso nos colocaria diante de um paradoxo: a construção de diversidade (bandeira da etnomusicologia e também da composição, no sentido de que o que ainda não aconteceu é aliado da diversidade) levou à destruição dos critérios, ou pelo menos da qualidade dos critérios. A busca da diversidade precipitaria uma espécie de barbárie, já que é difícil pensar em ausência de critérios como civilização. Desafiadas conjuntamente pela liquefação dos critérios¹⁴, composição e etnomusicologia se vêem entrelaçadas pela questão maior da criação musical.

¹³ O autor não está falando da agenda da mídia, e sim provavelmente de um plano ético (no sentido filosófico), idealizado, que não deixa de ter influências concretas, p.e via *world music*.

¹⁴ a) Podemos associá-la ao eclipse gradual do pensamento radical da música de vanguarda do século XX, e às manifestações ditas pós-modernas — no bojo do **desminlinguamento das teleologias**; b) Podemos associá-la à própria construção do **painel das músicas do mundo** — meta e missão da etnomusicologia; c) Ou ainda, no âmbito da teoria da cultura, à concepção dialógica de cultura, que

5. *Bagpipes, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália*

Um indício inequívoco desse entrelaçamento é o fato de que o verbete 'composition' do prestigioso GDMM (2001), reduto tradicional de compositores e teóricos da *mainstream*, ter sido conflado a um etnomusicólogo, Stephen Blum, da Columbia University. O que isso significa? Significa, certamente, o amadurecimento da consciência de uma multiplicidade estonteante de processos de criação de música espalhados por todo o planeta, e a impossibilidade de entregar essa tarefa à visão setorializada, parcial (diz essa nova consciência) de compositores e teóricos, agora restritos, naquele dicionário, ao âmbito de verbetes como *Serialism*, *Twelve-Tone Technique* ou equivalentes — ou seja, um realinhamento de poder. Mas significa também, que é preciso re-problematizar o pensamento sobre criação musical.

Estamos diante de um novo desafio epistemológico: quais as categorias que marcam o campo da criação musical, visto da perspectiva da imensa biblioteca de informações que hoje dispomos, e ainda, deixando a biblioteca de lado, da perspectiva dos modos de vida eles próprios, e dos processos de fabular músicas? A pergunta sobre o que vem a ser o campo composicional sempre foi incômoda e escorregadia. A maioria dos verbetes sobre composição não consegue ultrapassar algumas páginas, colocando à vista

partindo de Bakhtin — **cultura como um diálogo** aberto e criativo de subculturas, insiders e outsiders — vai até a visão propriamente desconstrucionista dos dias de hoje; d) Outra associação possível é com a **multiplicação dos tipos de discurso teórico-analítico** em música. De um núcleo duro, estrutural organicista, envolvendo análise schenkeriana, motivica e teoria dos conjuntos na década de 70, caminha-se para um elenco razoável de enfoques que vão desde a ignição de um novo entendimento das temporalidades, até a convocação da fenomenologia, passando pelo cultivo de ressignificações da teoria através do cognitivo, ressignificações da teoria através da teoria crítica, da narratividade, entre outras. Assim como com a diversidade das músicas, a diversidade dos discursos levanta a questão da irrelevância dos critérios...; e) De forma ainda mais ampla, essa liquefação de critérios dialoga com a **fragilidade de todas as grandes narrativas estruturantes da modernidade** — do patriarcalismo à hegemonia nacional, da teleologia do desenvolvimento econômico e social ao ideal de formação do espírito (Bildung), da estabilidade e autonomia dos textos (sustentada pela cumplicidade da oposição representada pelos contextos) ao poder de explicação e de libertação do discurso científico. Os exemplos se multiplicam, e talvez possam ser sintetizados por esse traço tão característico de valorização do gozo individual — registrado como hedonismo ou presenteísmo pela literatura pós-moderna — gozo esse cuja legitimidade parece previamente assegurada em nosso tempo. Os gozos se multiplicam ao mesmo tempo em que desaparecem os critérios gozosos.

uma certa angústia de não saber direito o que dizer¹⁵. Imagine quando *bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália precisam fazer sentido, Juntos? Quais as categorias capazes de produzir articulações relevantes da informação disponível, e além disso, representativas do próprio processo de criação/composição? Principalmente porque a escolha do que é relevante ou não esbarra no próprio processo de liquefação de critérios. Essa é a pergunta que ilumina (ou obscurece) os próximos passos do desafio ora visualizado.

No verbete do GDDM (2001) a seqüência de tópicos já nos fala dessa dificuldade. É um conjunto um tanto esdrúxulo. Há uma linha inicial que estabelece a ótica desejada. Começa com os 'gêneros e repertórios', passa para a relação considerada necessária entre 'criação e ritual', e daí para os 'mitos' e cosmologias; mergulha em 'terminologia e teoria' e arredonda com 'recursos composicionais', tudo isso, numa perspectiva de mundo. Em todo esse percurso a estratégia recorrente é mais ou menos semelhante: as afirmações que vão sendo construídas apontam para certas noções, que são possíveis categorias da nova abordagem — o texto é costurado por *flashes* de informação sobre os sete cantos do mundo, mostrando a complexidade da própria tentativa de estabelecer um discurso de síntese sobre o campo.¹⁶ De repente, porém, não mais do que de repente, a linha de construção se evapora e esbarramos com o sexto tópico — 'contraponto'. Daí em diante — 'obras, estilos e idéias' e 'modernidade' —, retornamos para o conforto ou desconforto da tradição ocidental, ou quase isso. O texto dedicado a 'contraponto' é uma narrativa histórica do pensamento ocidental, com direito a Machaut, Zarlino e Glareanus, porém, pasmem, sem nenhuma menção a tantas e tantas tradições contrapontísticas não ocidentais. A seção seguinte, 'obras, estilos e idéias' vai da mesma maneira, leva a narrativa de Schütz até Liszt. O resultado geral, calcado em *insights* de fina inteligência, não escapa da sensação de um monstrengo de duas cabeças.

¹⁵ Na edição anterior do GDDM — Lindley (1980) — inicia registrando a dicotomia entre coisa e processo embutida na palavra composição, e mergulha numa longa viagem etimológica. Quando emerge, perfila características do processo criativo de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Webern, e pronto, acabou-se o verbete.

¹⁶ Não vale a pena esquecer que estamos numa enciclopédia, reduto conceitual e narrativo do iluminismo europeu, e que esse formato já significa uma escolha determinada de racionalidade. A encenação (no bom sentido) da diversidade no verbete, precisa lidar com esse fator estrutural.

Mas é para além da estrutura de tópicos, na direção das noções cristalizadas como categorias do olhar sintético dirigido às músicas do mundo, que nossa atenção repousa. Que espécie de construtos Blum vai costurando em seu verbete? Quais as perspectivas que eles permitem descortinar? De saída, a noção de 'gêneros e repertórios', que podem ser vinculadas tanto ao olhar descritivo, etnográfico, como ao olhar que busca os caminhos de construção autóctone das músicas, na medida em que são pontos de partida (limites e referências) para a geração de músicas. Todavia, o acento repousa de forma mais enfática sobre a orientação descritiva. Só mais adiante, nas seções de terminologia e de recursos composicionais é que a idéia de 'atos de composição' vai surgir — ilustrada a partir da música Tonga, de tradição Védica, do Shi Jing chinês, e da Grécia antiga —, mobilizando termos técnicos para nomear os 'componentes' ou 'fatores de coordenação' do processo. E esses processos são de fazer, conformar ou mesmo receber as músicas — e nem sempre há interesse em falar sobre eles. Mais adiante, ainda, surge a noção de 'modelos composicionais', com uma vasta gama de representantes — fórmulas, figuras, sons, intervalos, seqüências, ciclos ou sistemas.

Recapitulando: **atos de composição**, que são **processos**, dentro dos quais é possível **nomear** — **componentes** ou **fatores de coordenação**—, além de identificar **modelos composicionais**, capazes de projetar **gêneros e repertórios**. Está aí uma visão de ciclo composicional — e o atestado de um arcabouço de teoria composicional como ponto de partida¹⁷. Entender o campo composicional como processo é fundamental para avançar seu entendimento — não como universal em busca de comprovação e sim como uma abertura para a diversidade que cada contexto de criação irá promover — ou seja, preparados para a diversidade dos atos composicionais, para a diversidade de componentes e de fatores. Essa visão processual, que espero possa avançar com o diálogo das duas áreas, já é objeto de preocupação de diversos pesquisadores de teoria composicional — que aliás deveriam ter sido mencionados pelo verbete¹⁸. É o caso de Otto Laske (1991) e sua visão existencial/cognitiva do ciclo composicional como movimento entre

¹⁷ Diluída em trinta páginas do verbete, mas revelada por um trabalho de síntese.

¹⁸ Impossível deixar de observar o absurdo da não inclusão de bibliografia produzida sobre composição nos Séculos XVIII a XX por compositores. Um pesquisador do futuro ao ler a

quatro instâncias: o nível das idéias, dos materiais, das implementações e da obra.

A estratégia de construir um esboço de processo, para que cada situação específica o preencha e altere de acordo com suas necessidades parece promissora, na medida em que se prepara para aceitar como relevante qualquer coisa que a interação entre observados e observadores venha a produzir.

6. Conhecimento e Emancipação

O forró que a etnomusicologia e a composição estão dançando em torno da criação musical, numa perspectiva mundial, é um tema mobilizador sobre o qual muito ainda teremos de fazer e de falar. Trata-se de um diálogo que tem potencial para provocar mudanças significativas em ambas as esferas, exigindo que ultrapassem os seus pontos de cegueira. Pontos de cegueira esses que estão relacionados com o paradoxo mais abrangente que é o progressivo descolamento entre modernidade e racionalidade (tal como concebida no Ocidente) — tanto a tradução dos feitos musicais do mundo em textos (que se relacionam à tradição do iluminismo), como a grande ‘causa’ da invenção de novos sistemas.

Como ensinar composição hoje, sem repetir a narrativa potencialmente empobrecedora da vanguarda europeia do século XX? Como impedir o estudante de composição, de contemplar e interagir com a radicalidade dos modos de vida musicais de tantos e tantos criadores espalhados por todo o mundo e ainda com a pulsação de uma agenda midiática globalizada?

Como conceber cultura hoje, sem a vertente bakhtiniana de cultura como interação dialógica, como entidade aberta onde vozes de dentro e de fora, de ontem e de hoje, de cima e de baixo se misturam e se interpenetram numa polifonia de tempos e de lugares?

bibliografia do verbete encontrará apenas trabalho de natureza musicológica. Os importantes escritos de compositores tais como Koch, Matheson, Schumann, D’Indy, Schaeffer, Schönberg, Xenakis, Webern, Boulez, Cage, Babbitt, Brün., e por que não, Ernst Widmer, Jamily Oliveira, Fernando Cerqueira, entre tantos e tantos outros, são simplesmente omitidos.

A pós-modernidade como forró coloca em evidência a liquefação dos critérios associados às narrativas mestras da modernidade. Mas, num jogo dialético, precisa resolver o problema de que a simples desconstrução de critérios acaba ameaçando o próprio potencial crítico da empreitada. O que fazer para que o conhecimento crítico comece diretamente pela crítica do conhecimento, concebendo “rupturas progressistas fora da idéia de progresso”?¹⁹ Pela crítica, por exemplo, da hegemonia da razão ocidental, pela crítica da visão de um princípio único de transformação social, ou pelo cultivo da miragem do desenvolvimento, que equivale à miragem da entronização do conhecimento-regulação, “cujo ponto de ignorância se designa por caos e cujo ponto de saber se designa por ordem”.

Como caminhar na direção do conhecimento-emancipação em música, cujo “ponto de ignorância se designa por colonialismo e cujo ponto de saber se designa por solidariedade?”. Como fazer isso sem investir na autonomia dos sujeitos, autonomia de criação, autonomia de modelos de entendimento? Como é que composição e etnomusicologia poderiam se libertar de suas amarras ao projeto da modernidade, em direção a uma noção de pós-modernidade que longe de ser simplesmente celebratória, para usar a expressão de Boaventura de Souza Santos (2000, p. 29-31), seja sobretudo uma pós-modernidade de oposição?

¹⁹ Todas as referências desses dois últimos parágrafos são a Boaventura de Souza Santos (2000).



referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Mestre Jou, 1982.
- ABELES, Harold F. *Foundations of Music Education*. New York: Schirmer, 1984.
- ADORNO, Theodor W. "Music, Language, and Composition", *The Musical Quarterly*, 401-414, 1991.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. New York. The Seabury Press.
- ALBERGARIA, Roberto. "O mundo humano-balano como vontade e representação", In: *Quem faz Salvador?*, Paulo Costa Lima e Ana Maria de Carvalho Luz (Orgs.). Salvador: UFBA Pró-Reitoria de Extensão e Prefeitura Municipal de Salvador, p. 111-144, 2002.
- ANDRADE, Mario. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ARISTOXENO de Tarento. *Elementa Rhythmica*. Tradução de Lionel Pearson (Org.). New York: Oxford University Press, 1990.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.
- _____. Ernst Widmer, in SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 20, p. 397-398.
- _____. "Patterns of Candomblé music performance: An Afro-Brazilian Religious Setting", In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Gerard Béhague, ed. Westport, Conn: Greenwood Press, 1984, p. 222-54.
- BIÃO, Armindo. "Etnocologia, uma introdução". In: *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume Editora, 1998.
- BLOOM, Harold. "The Breaking of Form", In *De-construction & Criticism*. Bloom et al. New York, Continuum, 1999.
- BLUM, Stephen. "Composition". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.
- BOHLMAN, Phillip. "Ontologies of Music", In: *Rethinking Music*, Nicholas Cook e Mark Everist (Eds.). New York, Oxford University Press, 1999, p. 3-22.
- BOWMAN, Wayne
1998 *Philosophical Perspectives on Music*. Chapter 6: Music as Experienced. London, Oxford Univ. Press, p. 254-301.

BROUSSELLE, André. "Un Jeu de la Bobime Vicieux et Sublime: La Musique". Des Sublimations I. *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, Tome XLIII, 1979.

BRÜN, Herbert. *My words and where I want them*. London: Princelet, 1986.

CABAS, Antonio Godino. *Curso e Discurso da Obra de Jacques Lacan*. S.P., Editora Moares, 1982.

CAMÕES, Luis de
1963 *Obra Completa*. Rio e Janeiro, José Aguilar.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1954.

CASTELLS, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Massachussets, Blackwell, 1996.

COOK, Nicolas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltda., 1987.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam & Sons, 1934.

EAGLETON, Terry. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979. 244 p.

FERAND, Ernst. *Komposition*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel, Baerenreiter, v.3, 1949, p. 1423-1454.

FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*.

FOGUEL, Elaine. "A Banda de Mahler e o Violino Sinistro". Ms., 1991.

FORTE, Allen. "Schenker's Conception of Musical Sctructure", in *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, ed. Maury Yeston. New Have, Yale University Press, 1977.

FRAISSE, Paul. "Rhythm and Tempo", in *The Psychology of Music*. ed. Diana Deutsch. San Diego: Academic Press, Inc., 1982.

FREUD, Sigmund. *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old-Boy*. S.E. 10, 1909.

- _____. *Analyse Der Phobie eines Fünfjährigen Knaben*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1909.

_____. *Totem and Taboo*. S. E. 13, 1912-13.

_____. *The Moses of Michelangelo*. S. E. 13, 1914.

_____. *O Estranho*. *Imago* vol. XVII, 1919.

_____. *Beyond the Pleasure Principle*. S. E. 18, 1920.

_____. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. S. E. 18, 1921.

_____. *An Autobiographical Study*. S. E. 20, 1924.

_____. *An Outline of Psycho-Analysis*. S. E. 23, 1940.

FRIEDMANN, Michael. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. N. Haven: Yale University Press, 1990.

GIANOTTI, José Arthur. *Marx: Vida e Obra*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GRUPO Compositores da Bahia. Boletim 1. Salvador, UFBA, 1967. 15 p.

GRUPO de Compositores da Bahia. Boletim 2, Salvador, UFBA, s/d (ref. ao 2º semestre de 1967). 19 p.

GRUPO de Compositores da Bahia. Boletim 3, Salvador, UFBA, s/d (ref. a 1968 e início de 1969). 22 p.

GRUPO de Compositores da Bahia. Boletim 4, Salvador, UFBA, s/d (ref. a 1969 e 1970). 18 p.

GRUPO de Compositores da Bahia. Boletim 5/6. Salvador, UFBA, s/d (ref. a 1970 e 1971). 22 p.

GUERCHFELD, Marcelo. "Enfoques sobre a relação Música e Psiquiatria". *Em Pauta*, v. 1 n. 1, dez. Porto Alegre, UFRGS, 1989.

HABERMAS, Jürgen. *Knowledge and Human Interests*. Boston: Beacon Press, 1968.

_____. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HANSLICK, Eduard. *On the musically beautiful* (1981). Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1986.

HATTEN, David. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1977.

HELLER, Agnes e Fehér, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

HERMANN, Fábio A. *Andaimos do Real I: Uma revisão crítica do método da Psicanálise*, São Paulo, EPU, 1979, p. 26.

HERMERÉN, Göran. The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music, In: *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Michael Krausz (Ed.). Oxford, Oxford University Press, 1999.

HERSMANN, Hans. "Versuch einer musikalischen Wertaesthetik", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII, 1: 33-47, 1935.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.

KELLER, Hans. *Essays on Music*. Christopher Wintle (Org.) Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

KELLER, Hans
1979 *Essays on Music*, Christopher Wintle (Ed.). Cambridge, Cambridge University Press.

_____. *Essays on Music*. Cambridge University Press, 1994.

KOMAR, Arthur. "The Music of Dichterliebe: The Whole and Its Parts" In *Diechterliebe*, ed. Arthur Komar. New York: Norton, 1971.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.

KRAMER, Lawrence. "Musical Narratology: A Theoretical Outline", in *Indiana Theory Review*. Vol. 12, pp. 141-62, 1991.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LANGER, Suzanne. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

LASKE, Otto. "Toward an epistemology of composition". *Interface*, Amsterdã, v. 20, p. 235-269

LERDAHL, Fred and JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

LINDLEY, Mark. "Composition". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Agullar, 1997.

LIMA, Paulo Costa. Reflexões sobre o campo do conhecimento composicional. In: VIII Encontro Nacional da ANPPOM, João Pessoa, 18-22 ago. 1995. *Anais... 5.1*. [meio eletrônico], p. 13-21, 1996.

_____. "Bananas ao vento". *Revista da Bahia*. Salvador, n. 26, maio, p. 40-45, 1998.

_____. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultural/ Copene, 1999.

_____. Entre superfície e estrutura: as estratégias octatônicas de Ernst Widmer. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

_____. "Composition and Cultural Identity in Bahia", *SONUS*, Vol. 21, n. 2, p. 61-84, 2001.

_____. "Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and His Octatonic Compositional Strategies", *Latin American Music Review*, v. 22, n.2, p. 157-182, 2001.

LYNCH, Michael P. "Speech, Vision, and Music Perception: Windows on the Ontogeny of Mind", in *Psychology of Music*, vol. 20, 3-14, 1992.

LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979

MAGNO, MD. *Música*. Rio de Janeiro, a outra editora, 1983.

MAUS, Fred. "Music as Narrative", in *Indiana Theory Review*. Vol. 12, pp. 1-34, 1991.

MAUS, Fred Everett. "Teaching with Westergaard's Counterpoint Rules", *Journal of Music Theory Pedagogy*.

MERRIAM, Alan. *Anthropology of Music*. Evanston-Illinois: 1964

MEYER, Leonard. *Music, The Arts, and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

MIDDLETON, Richard. Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other, In: Born, Georgina ; Hesmondhalgh, David (Orgs.), *Western Music and Its Other*. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 59-85.

MILLER, Jacques-Allain. *Percurso de Lacan, uma Introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

MORGAN, Robert P. "Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age", In: Bergeron, Katherine e Bohlman, Phillip (Eds.) *Disciplining Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 116-136.

NASIO, Juan D. *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*. Paris: Éd. Rivages, 1988.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une Semiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis, In: *Music theory and the exploration of the past*, Christopher Hatch e David Bernstein (Eds.). Chicago, University of Chicago Press, 1989, 561 p.

NERUDA, Pablo. Livro das Perguntas. São Paulo, L&PM, 1988.

NETTL, Bruno. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", In: Bergeron, Katherine e Bohlman, Phillip (Eds.) *Disciplining Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 137-155.

NOGUEIRA, Ilza Costa. *Ernst Widmer: perfil estilístico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997. 198 p.

PROGRAMA do Fórum Universitário – O homem contemporâneo e suas criações. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 3 a 28 de julho de 1961.

RAHN, John. "New Research Paradigms", In *Music Theory Spectrum*, vol. 11, n. 1. The Macmillan Company, 1951.

REGNAULT, François. *El Arte segun Lacan*. Barcelona, Atuel-Eolia, 1995.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New Work: The Macmillan Company, 1951.

RORTY, Richard. "Ciência enquanto solidariedade", In: *Objetivismo, relativismo e verdade: Escritos filosóficos I*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 55-68.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de la Musique*, Paris: Art et Culture, s/d.

RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

SABBETH, Daniel. "Freud's Theory of Jokes and the Linear-Analytic Approach to Music: A Few Points In Common," in *The International Review of Psycho-Analysis*, 1979.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

SANTOS, Milton. Entrevista concedida à Revista Caros Amigos, 2001.

SCHNEIDERMAN, Stuart. *Jacques Lacan: The Death of an Intellectual Hero*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Ltd., 1967.

_____. SCHÖNBERG, Arnold. Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form. In Severine Neff (Org.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994

_____. SCHÖNBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Patricia Carpenter and Severine Neff (Eds.). New York: Columbia University Press, 1995

SCILICET 6/7. "De l' objet musical dans le champ de la Psychanalyse." Paris, Ed. Du Seuil, 1974.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology*. Los Angeles: University of California Press, 1977.

SEGAL, Hanna. "Psychanalyse et Esthétique". Des Sublimations I. *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, Tome XLIII. Presses Univ. de France, 1979.

SEKEFF, Maria de Lourdes. "O Chiste e a Música", in *Arte Unesp*, São Paulo, 2/4: 123-129, 1986/88.

SERAFINE, Mary L. e SLAWSON, Wayne. "Interdisciplinary Directions in *Music Theory Spectrum*", vol. 11, n. 1, 1989.

SPENDER, Natasha. "Psychology of Music", in *The Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

SOUZA, Carlos Mendes. "Desterritorializações: o não-lugar clariciano na literatura brasileira" (Abstract), In: *Terras e Gentes*, VII Congresso ABRALIC, Salvador, 2000, p. 105.

STRAUS, Joseph. *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Londres: Harvard University Press, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1942.

TABACOF, Maria Eunice Santos. "Da Criação". *Revista ART 019*, UFBA., 1992.

TARASTI, Eero. "Beethoven's Waldstein and the Generative Course", *Indiana Theory Review* vol. 12, pp. 99-140.

TOURAINE, Alain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 2003.

WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura*. Tese (escrita para o concurso de professor assistente da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA). 1971. 18 p. (Inédito)

_____. O ensino da música nos conservatórios. *Universitas – Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 8, p. 175-185, 1971.

_____. *ENTRONcamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea*. Tese (escrita para o concurso ao cargo de professor titular da Escola de Música e Artes Cênicas), Salvador: EMAC-UFBA. 11 p. (Inédito), 1972.

_____. Grafia e prática sonora: perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa. In: Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical, out. 1972, Roma. *Anais...* Roma: Instituto Ítalo-Latino-Americano, p.135-163, 1972a.

_____. Problemas da difusão cultural. In: *Cadernos de Difusão Cultural da UFBA*, Salvador, n. 5, 1979. 76 p.

_____. *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten*. Chardonne. 1980. 7 p. (Inédito).

_____. *Crítica e criatividade*. Comunicação apresentada à XXXIII Reunião Anual da SBPC no Simpósio sobre universidade e realidade: o papel do senso crítico, Salvador, 1981. 5 p. (Inédito).

_____. Tema e Variações. *Jornal da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n. 12. 1981a.

_____. Tentativa de refletir e denunciar sobre 12 maneiras equivocadas de encarar-se arte... *Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 1, p. 3-9, abr./jun. 1981b.

_____. Anton Walter Smetak. *Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 10, p. 5-7, abr. 1984.

_____. Cláusulas e cadências. *Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 11, p. 5-44, ago. 1984.

_____. Saudação a Caymmi. In: VEIGA, Manuel, OLIVEIRA, Waldir Freitas (Orgs.). *A música que nasce do povo: homenagem a Caymmi*. Salvador: UFBA, p. 13-19, 1994.

____. Travos e favos. *Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 13, p. 63-71, abr. 1985.

____. Em busca de Incertezas. Entrevista concedida a Marcus Gusmão. In: *Programa do Concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia em comemoração ao sexagenário de Ernst Widmer*. Salvador, Teatro Castro Alves, 26 de maio. 1987.

____. *A formação dos compositores contemporâneos*. Salvador, 1988. 5 p. (Inédito).

____. *Paradoxon versus paradigma: marginaíias da música ocidental do último milênio III - falsas relações (1)*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1988. 89 p.



Compositor. Professor da Escola de Música da UFBA onde leciona Composição, Teoria, Análise e Metodologia da Pesquisa em Música. Doutor em Artes (USP) e em Educação (UFBA). Mestre em Educação Musical e Bacharel em Composição (University of Illinois, USA). Chefe de Departamento, Diretor da Escola de Música e Pró-Reitor de Extensão da UFBA (gestões Felipe Serpa e Heonir Rocha). Catálogo com cerca de 80 obras e 300 performances em mais de 15 países, incluindo apresentações no Carnegie Hall, Lincoln Center, Juilliard School, Konzerthaus, Sala Rode Pompe, Sala São Paulo, Sala Cecília Meireles. Cerca de 30 artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Pesquisador pelo CNPq. Criador da revista ART. Membro fundador da OCA - Oficina de Composição Agora. Presidente da Comissão de Letras e Artes da FAPESB. Consultor do Fórum Cultural Mundial, Fórum Mundial de Turismo e do Mercado Cultural. Atualmente é o Presidente da Fundação Gregório de Mattos, órgão cultural da cidade de Salvador.

www.paulolima.ufba.br

pclima@ufba.br

