

Art 005

revista da escola de música  
e artes cênicas da ufba

abril / junho de 1982

abr. 1982 Periódico

700 Arte

Título: Art : revista da Escola de Música e  
Artes Cênicas da UF



001028

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dr. Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa

VICE-REITOR

Prof. José Calasans Brandão da Silva

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Prof. Piero Bastianelli

O Conselho Editorial da Revista da Escola de Música e Artes Cênicas não assume a responsabilidade pelos conceitos emitidos em artigos assinados, quando não forem especialmente solicitados.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.

Parque Universitário Edgard Santos

Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

ART 005

MATERIAL DE CONSULTA

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas  
abril/junho 1982

EDITOR: Paulo Lima

CO-EDITOR: Jmary Oliveira

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO: Dulce Tamara L. Silva e  
Aquino, Nilda Cezar Spencer,  
Paulo Lima

CONSELHO EDITORIAL: Alda de Jesus Oliveira, Ana  
Margarida C. Lima, Fernando  
Cerqueira, Jmary Oliveira,  
Maria da Conceição C. da Franca  
Rocha, Maria Eunice L. Ferreira  
Lima, Marli de Assis Sarmen-  
to, Cleise Mendes, Harildo  
Esteves Deda, Paulo Dourado.

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Piero Bastianelli,  
Romelio Aquino.

#### SUMÁRIO

Procurando Contribuir para a Compreensão da Música de Nosso Tempo - H.J. Koellreuter..... 03

Introdução e Círculo Místico dos Adolescentes da Sagração da Primavera, Segunda Parte - Jmary Oliveira..... 13

O Ator NU: Notas sobre seu corpo e treinamento nos anos 80. - Armindo Bião..... 33

Estruturas de Recorrência I: Melodias Modais - Paulo Lima..... 51

Estudo do Movimento da Dança Afro-Brasileira - Maria da Conceição Castro Franca Rocha..... 95

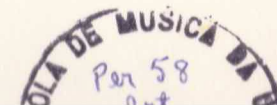
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
TOMBAMENTO PATRIMONIAL  
Nº 127081 DATA 14/10/08

991928

## PROCURANDO CONTRIBUIR PARA A COMPREENSÃO DA MÚSICA DE NOSSO TEMPO

H.J. Koellreutter

Três são, a meu ver, os fatos, no campo da música de nosso tempo, da chamada "Nova Música", que requerem não apenas estudos especializados, mas também estudos de caráter interdisciplinar, levando em conta as últimas descobertas e progressos no campo das ciências naturais, comunicação, psicologia, percepção, sociologia, filosofia e estética, estudos mais sérios, enfim, do que os que devem ter precedido os conceitos emitidos, em grande parte, de nossas publicações especializadas, em artigos de jornal e revista, críticas e crônicas, assinados por musicistas ou estudiosos de assuntos estético-musicais:



1. a transformação da linguagem musical em consequência da transformação da imagem do mundo, após a Segunda Guerra Mundial;
2. a perda de comunicabilidade da mensagem musical e
3. o ensino musical, antiquado e obsoleto, que continua ser ministrado em nossas escolas de música.

1. Desde a Segunda Guerra Mundial estamos assistindo a uma transformação radical da linguagem musical do ocidente; uma transformação gradativa, somente comparável à que teve lugar na passagem da Idade Média para a Renascença, ou seja, na passagem de uma música concebida mono e bidimensionalmente, isto é, em termos de sucessão e simultaneidade, para uma música concebida de efeito tridimensional, ou seja, música concebida em termos de convergência dos componentes estruturais para um centro tonal, uma espécie de perspectiva sonora.

O que caracteriza a música de nosso tempo, a música do século XX, é a passagem dessa música tridimensionalmente concebida para uma música de caráter quadridimensional, e de efeito, monodimensional (nova-mente!) ou, até, "a-mensional"; música concebida em termos de relatividade, do impreciso e do paradoxal. Importante é que esta última fase de transformação da linguagem musical do ocidente ocorre simultaneamente com a transformação do material sonoro, da matéria prima com a qual o compositor compõe: a linguagem musical deixa de ser baseada nos 12 sons da escala cromática e passa a incluir, em seu repertório, todo o universo, praticamen-

te inesgotável, de ruídos e de elementos sonoros naturais e artificialmente produzidos, transformação esta, que é o resultado de uma mutação da consciência humana e não de uma conspiração internacional como algum compositor entre nós suspeita...

Audição e percepção da música, que, até meados do século, evoluíram seguindo o processo de conscientização das dimensões musicais, ou seja, sucessão, simultaneidade e convergência, - em consequência dessa mesma transformação, passam a ser sistáticas, isto é, passam a consistir num modo de perceber e apreciar o texto musical, a partitura, globalizando e integrando os componentes estruturais num só todo.

Acontece que o ouvinte leigo e o músico comum continuam apreciando a música em termos de melodia, de linhas melódicas "ascendentes" e "descendentes", por exemplo, em termos de espaço e tempo portanto, enquanto que a partitura moderna de música erudita passou a representar um conjunto de estruturas quadridimensionais no contínuo espaço-tempo, assemelhando-se a uma rede de ocorrências musicais interdependentes, que não permitem qualquer forma de "direção temporal" definida, p.e. a linearidade da linha melódica ou da cadência tradicionais. É um fato que o som não "sobe" nem "desce", mas apenas muda de quantidade e qualidade das vibrações.

Essa transformação que resultou, natural e inevitavelmente, da modificação da imagem do mundo, que se processou no decorrer do século, confronta o compositor de música erudita - mas também o

de música popular... - com o problema da estrutura e forma da obra, ou seja, com os princípios de ordem (sintaxe e gramática) da nova linguagem musical, uma vez que esta se serve de um repertório de signos, considerável e substancialmente ampliado.

Este problema, no entanto, um desafio que será aceito de bom grado por qualquer artista que se preza, não poderá ser solucionado pela fuga às tendências restaurativas do neo-classicismo, neo-impressionismo, neo-tonalismo etc., hoje tanto em voga entre os compositores à procura do aplauso da platéia...

2. A transformação da função social da arte e da música, em particular, que tem lugar em nosso tempo, agrava ainda mais a crise pela qual passa a música ocidental na segunda metade do século XX.

Acontece que a sociedade, com origem nas contradições econômico-sociais do século XIX, cada vez mais, se afasta - e isso, principalmente, nos países do Terceiro Mundo - da função hedonista que as sociedades dos séculos XVIII e XIX atribuíram à arte.

Uma acentuada crise econômica e a consequente estagnação da vida musical oficial, as necessidades objetivas do povo, as exigências do sistema educacional, cada vez mais orientado para o conhecimento científico e tecnológico, contínuas alterações na estrutura social, os interesses e gostos de uma juventude que enfatiza o que é lúdico, fatores tecnológicos como sejam o aperfeiçoamento constante dos meios de gravação e da transmissão rádio-elétrica, assim como o desenvolvimento das

metrópoles e grandes cidades hostil à frequência de lugares de diversão e entretenimento culturais etc., são alguns dos fatores que favorecem a decadência, lenta, mas contínua, da vida musical nos moldes tradicionais, nos países industrializados (na República Federal da Alemanha, por exemplo, apenas 2% da população ainda frequenta teatro e concertos) e impedem o surgimento de uma vida musical em termos europeus ou norteamericanos. E ainda são muitos os que são de opinião de que o Brasil deve organizar e conceber sua vida musical e cultural de acordo com os padrões da vida cultural européia do século XIX ou da primeira metade deste século...

Não há dúvida de que, na sociedade de massa, altamente industrializada, a arte se torna, cada vez mais, um meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa-a-pessoa e de sublimação da melancolia, do medo e da desalegria, fenômenos estes que ocorrem pela manipulação bitolada da burocracia e das instituições públicas, tornando-se fatores hostis à comunicação. Ela se transforma num instrumento de progresso, de soerguimento da personalidade e num estímulo da criatividade. Como um instrumento de liberação, a arte da nova sociedade se torna um meio indispensável de educação, oferecendo uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, nos países industrializados, através de sua reintegração na sociedade, a arte tornar-se-á um traço central da nova sociedade, desde que, por meio desta sua reintegração, ela vença sua alienação e sobreviva, portanto, à sua crise.

Mondrian, um dos pintores construtivistas, escreveu em 1920 aproximadamente:

O futuro dirá que haverá um tempo em que seremos capazes de renunciar a todas as artes, na forma em que são conhecidas hoje; pois, então, a beleza, alcançando a maturidade, terá chegado a uma realidade tangível. Quando a consciência humana tiver amadurecido a ponto de que as contradições sejam percebidas dentro de sua unidade complementadora, quando o sentido da vida tiver sido total e plenamente integrado na vida, estaremos prontos a dispensar a arte, no seu sentido tradicional, pois, nesse tempo futuro, tudo será arte.

Diferente apresenta-se a situação da música erudita no Terceiro Mundo. Referindo-se à função e ao futuro da arte na sociedade brasileira (pars pro toto), Mario de Andrade escreve:

Os brasileiros só podem fazer arte legítima, eficaz, funcional e representativa, se deixarem inicialmente de parte as intenções de fazer arte hedonística, arte no sentido hedonístico do termo, sim: se abandonarem, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário. E, principalmente, essa intenção estúpida, pueril mesmo, e desmoralizadora, de criar a obra-de-arte perfeitíssima e eterna.

Acontece que a função da arte, em nosso mundo, não é "agradar" ao ouvinte ou expectador, mas sim, por em funcionamento um processo de conscientização que irradia sobre a extensão de todas as atividades humanas.

A transformação da sociedade e a consequente transformação da função social da música, em nosso tempo, forçosamente confrontam o compositor com o problema da comunicabilidade de sua mensagem, ou

melhor, dos princípios que regulam a comunicação entre a obra-de-arte e o receptor, isto é, o ouvinte ou expectador, problema este que tão pouco poderá ser solucionado pela volta à linguagem musical, antiquada e falsa, da assim chamada "nova simplicidade"...

3. E é, finalmente, o ensino da música, no âmbito da educação artística, que, diante dos novos meios de expressão, requer métodos modernos e sólidos, assim como uma didática atualizada, objetiva e interdisciplinar. E que os objetivos do ensino musical devem ser relacionados com os objetivos da educação em geral e com os objetivos das áreas a que se vinculam. E só assim que o ensino da música servirá à formação da personalidade do jovem, desenvolvendo as capacidades do mesmo no sentido da comunicação, percepção, reflexão, criação, discriminação, julgamento etc., faculdades indispensáveis em qualquer uma das atividades profissionais em nosso tempo.

É preciso que a nova linguagem musical - e música é, em primeiro lugar, linguagem - seja ensinada como qualquer outra linguagem, racional e esclarecidamente, e não como "arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido" ou procedimento composicional" que deve ensejar as tais "formas orgânicas de vida" (Virgil Thompson), observação, aliás, que, na primeira parte do século, foi feita, em forma semelhante, por renomados artistas como Furtwaengler, Ansermet, Hindemith e outros...

Assim, o Brasil confronta-se com o proble

ma da preparação competente de professores e especialistas com a devida habilitação, isto é, especialistas de formação interdisciplinar, conhecedores dos princípios estruturais, formais e estéticos que regem a nova linguagem, e de uma terminologia adequada, objetiva e precisa. Desde que as autoridades, naturalmente, tenham um real interesse no desenvolvimento das artes...

Desse modo, são três as exigências que se apresentam ao professor de música, diante das dificuldades que a apreciação da música de nosso tempo encontra em nosso meio:

1. o estudo funcional das teorias de estruturação musical e termos de equivalência;

2. o desenvolvimento sistemático da audição e percepção sistáticas, sem as quais a apreciação da música de nosso tempo é impossível;

3. estudos comparativos de sociologia, psicologia (percepção!) e estética com referência à linguagem musical moderna.

Trata-se de abrir a mente dos nossos jovens, de afastar deles os preconceitos e as idéias preconcebidas. Trata-se de motivar e de encorajar o questionamento constante de tudo, assim como o debate, de mostrar que, em arte, o erro e a falha, no sentido absoluto da palavra, não existem, que a arte vive das controversias e da contestação, que não se estudam os princípios estéticos e estruturais da música tradicional para segui-los indiscriminadamente, mas sim, para decidir, quando e como contrariá-los e tomar consciência dos inúmeros pro

blemas que inquietam o artista moderno da mesma maneira como inquietaram os artistas do passado.

## INTRODUÇÃO E CÍRCULO MÍSTICO DOS ADOLESCENTES DA SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, SEGUNDA PARTE

Jamary Oliveira

### RESUMO

A idéia do centro tonal, enquanto amplia o conceito de tonalidade, produz um tratamento da estrutura harmônica e melódica completamente diverso do tonal clássico, permanecendo entre tanto os princípios estruturais básicos da linguagem.

Na "Sagração da Primavera" os centros tonais agem como condutores harmônico-estruturais, estabelecendo relações que interligam os diversos quadros e as diversas etapas (frases) em cada quadro. O material utilizado nos dois primeiros quadros da segunda parte é aqui examinado sob o aspecto melódico e harmônico com a finalidade de observar estas relações e como elas são efetivadas.



Os dois primeiros quadros da segunda parte da "Sagração da Primavera" de Stravinsky, utilizando material temático comum, formam um todo contínuo. A forma pode ser esquematizada em cinco partes:

Parte A: 79 - 85 Antecipação da parte B em 84

Parte B: 86 - 90 Antecipação da parte A em 89

Parte A: 91 - 92

Parte C: 93 - 96

Parte A: 97 - 103

O material temático da parte A é mais elaborado e mais desenvolvido que os materiais usados nas partes B e C, e, quando da primeira apresentação integral (81.2-3), ele consiste de dois motivos,

cada começando e concluindo em uma mesma nota, e ambos com a mesma duração:

Ex. 1



Enquanto o motivo a permanece inalterado por toda a peça, o motivo b, que esboça o movimento de uma segunda maior ascendente, é a principal fonte de desenvolvimento. O Ex. 2 mostra o motivo b e suas diversas variantes assim como os números de referência de ensaio das passagens onde elas aparecem.

Ex. 2

Duas destas variantes merecem menção: 1) em 85 o mo

vimento de uma segunda maior ascendente, que é característica do motivo, é alterado para uma segunda maior descendente na voz superior, enquanto a voz inferior (4a. trompa) mantém o movimento original; e 2) a transposição das duas primeiras notas do motivo a um intervalo de uma segunda maior ascendente em 99 transforma o movimento característico em uma prolongação da mesma nota.

A parte B, usa como material melódico um contraponto a duas vozes, à semelhança da 4a. espécie. Este material é apresentado em duas versões (veja Ex. 3), ambas com a voz superior esboçando uma segunda maior ascendente e a voz inferior esboçando um trítono. A segunda maior relembra os motivos da parte A e parece ser não somente a real fonte melódica, mas também, juntamente com o trítono, a fonte para as relações harmônicas.

Ex. 3



A parte C consiste basicamente de três frases com movimento melódico semelhante, caracterizado por um salto de quarta ou quinta justa, e adicionalmente, conservando a segunda maior característica como vizinha de suas notas extremas.

A "Introdução" começa com uma textura a três planos com as seguintes características:

1. Plano superior: prolongação da nota la que desenvolve-se em uma linha melódica;

2. Plano intermediário: acordes menores em um movimento rítmico de colcheias e em posição cerrada, começando com a alternância das tríades  $\text{mib}(\text{r}\acute{\text{e}}\sharp) - \text{d}\acute{\text{o}}\sharp$  ( $\text{r}\acute{\text{e}}\flat$ ) e introduzindo todas as doze tríades menores, duas a duas, exceto pela de solb introduzida em 82.4 e a de si em 83.2;

3. Plano inferior: a base harmônica para o plano superior.

Os três planos fundem-se em determinados pontos que chamo pontos de interação os quais tem como principal característica a simultaneidade de dois acordes a um intervalo de trítomo contendo todas as notas da escala octatônica. No Ex. 4, que mostra estes pontos de interação, as notas com a haste para baixo e os acordes em notas brancas representam as notas e acordes usados nos planos inferior e superior, enquanto as notas com a haste para cima e os acordes em notas pretas representam as notas e acordes usados no plano intermediário.

Ex. 4

Musical score for Example 4, consisting of eight staves. The staves are labeled with measure numbers: 79.2, 79.6; 81.3; 82.3; 82.4; 82.5; 82.5-6; 82.6; and 83.3. The notation includes melodic lines with notes and rests, and chordal accompaniment with block chords and some arpeggiated figures. There are some handwritten annotations in the right margin of the staves.

Apesar do fato de que todas as três escalas octatônicas básicas sejam usadas, aquela sobre o Mi (Sol, Sib, Rêb) predomina e, exceto em 82.5 e 82.6 (primeiro tempo), ela gera um acorde de Mi no plano inferior. Estes dois lugares referidos, onde os acordes de Sol e de La são enfatizados no plano inferior, são parte de uma passagem transicional a qual contém também a escala octatônica sobre Fã# (Lã, Dô, Mib). No exemplo, as notas entre parênteses não pertencem à escala octatônica e tem origem como notas de passagem e como parte de acordes de passagem. Outro trecho trecho que contém a escala octatônica sobre Mi e que pode também ser considerado como um ponto de interação é encontrado em 80.3:

Ex. 5

Musical score for Example 5, showing a single staff of music. The notation includes a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Neste caso entretanto, os acordes com relação de tritono não são simultâneos e o plano inferior é interrompido.

O plano intermediário está relacionado com o plano superior (plano melódico) a um intervalo de tritono e esta relação parece estabelecer uma condição para a definição da linha melódica e de toda a passagem. Desde o início, a nota la é relacionada com a tríade de mib. A nota seguinte da linha melódica, sol, é introduzida no segundo compasso

de 80, mas o plano intermediário contém uma tríade de fá. A linha melódica recomeça no compasso seguinte e então, o sol é relacionado com a tríade de réb, mas o ré, agora introduzido, não é acompanhado pela tríade em relação de trítono. Finalmente, em 81.2 o ré é relacionado com a tríade de lab. O mi, introduzido neste ponto, assim como o sol e o mi no compasso seguinte não conservam a relação. Entretanto, o primeiro mi é relacionado com a tríade de sol a qual contém o sib e a qual é precedida pela tríade de sib, enquanto que o sol e o segundo mi estão em um dos pontos de interação:

Ex. 6



Em 83 a linha melódica retorna transposta para fá $\sharp$ , e começa com o do $\sharp$  relacionado com a tríade de sol, mas com o si relacionado com a tríade de re. Desde que a relação de trítono para o si não foi realizada, a linha melódica recomeça. Neste ponto o plano inferior muda para um acorde de Sol $\sharp$ <sup>7</sup> com o ritardo 4 resolvendo para 3 no último tempo. Agora, exceto pelo sol $\sharp$ , todas as notas estão em relação de trítono com os acordes do plano intermediário. O terceiro compasso é quase uma exata transposição de 81.3. No quarto compasso a linha melódica recomeça mais uma vez, sobre o acorde de fá $\sharp$  conduzindo de volta ao re no c. 5. Finalmente, neste último compasso o sol $\sharp$  é relacionado com a tríade de re no plano intermediário:

Ex. 7



As fundamentais das tríades do plano intermediário executam uma espécie de heterofonia com o plano superior, não em uníssono ou oitavas como usual, mas em trítonos.

Os acordes usados no plano inferior nesta passagem (79-83) são basicamente as tríades de re e fá $\sharp$  e seus vizinhos, com relação de segunda maior, Mi<sup>7</sup> e Sol $\sharp$ <sup>7</sup> respectivamente. Os acordes de sétima são usados nos pontos de interação e sob as duas últimas notas do motivo b, exceto pelo Sol $\sharp$  em 83.2, ao qual me referi acima.

O Ex. 8 esboça o movimento harmônico da passagem transicional 82, que conecta o re anterior com o fá $\sharp$  de 83.

Ex. 8



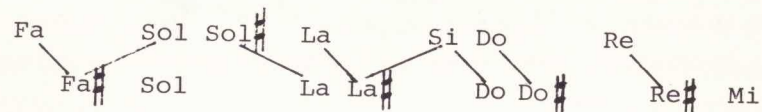
Os dois pentagramas superiores mostram em semibreves as quatro notas presentes em toda a passagem, as quais resultam em um acorde de sétima diminuta, e em notas pretas, as notas adicionais que surgem em cada compasso, e as quais resultam nas notas vizinhas superior e inferior em relação de semitom com cada das notas do acorde de sétima diminuta. O pentagrama inferior mostra os acordes enfatizados, respectivamente  $Mi^7/Sib^7$  maior-menor,  $Fa^{\sharp 9}$  maior-menor,  $Sol^7$  maior-menor,  $La^7$  maior, e  $Mi^7$  maior(-menor). A nota  $Do^{\sharp}$ , presente em toda a passagem, é também enfatizada a partir do compasso quatro.

No último compasso de 83, o qual corresponde a um ponto de interação, o plano inferior usa um acorde de  $Sol$  com a sétima maior e um acorde de  $Re^{\parallel}$  maior-menor em vez de um acorde de  $Sol^{\sharp 7}$ , enquanto o plano intermediário funciona como uma ligação entre esta e a passagem seguinte com o  $La$  da tríade de  $re$  movendo-se para ambas notas vizinhas produzindo desta forma um acorde de  $Sib^7$ .

A passagem que considere como antecipação da parte A, 89, segue uma interrupção da parte B da qual conserva o acorde de  $Do$  prolongado sobre os motivos a e b a três vozes. As duas vozes superiores dos motivos movem-se em terças maiores paralelas enquanto a voz inferior utiliza uma quinta justa com as notas  $si$  e  $mi$  e uma quinta diminuta (quarta aumentada) com as notas  $la$  e  $fa^{\sharp}$  da voz superior. Os acordes resultantes são  $mi$ ,  $la$ , e dois acordes com a quinta diminuta e a terça diminuta (segunda maior), respectivamente um acorde de  $Si^7$  sem a

fundamental e com a quinta diminuta, ao mesmo tempo um acorde de  $Fa^7$  sem a quinta relacionado com o plano superior, e um acorde de  $Re^7$  sem a quinta. A harmonização desta passagem é a base para quase todo o tratamento subsequente da parte A.

As três vozes de 89, mais três são adicionadas em 91, 92, 100 e 101. Estas três vozes inferiores duplicam as vozes superiores ou adicionam novas notas em relação de segunda menor. O Ex.9 contém no pentagrama superior as notas duplicadas assim como algumas notas que não estão em relação de segunda menor (mostradas em notas brancas), e no pentagrama inferior as notas em relação de segunda menor. Em 100 e 101 duas das notas em relação de segunda menor são duplicadas, e representadas em notas brancas no pentagrama inferior. Estas notas em relação de segunda menor parecem ser respectivamente parte de um  $la$  eólio e de um  $La$  octatônico, conforme podemos verificar no diagrama abaixo, o qual contém as notas tocadas pelas vozes superiores na primeira linha e pelas vozes inferiores na segunda linha. O  $mi$  e o  $sol$ , embora não utilizados com a relação de segunda menor, são incluídos na segunda linha levando em consideração que complementam a coleção adicionada pelas vozes inferiores.



Ex. 9

Com referência à "Introdução", poder-se-ia argumentar a favor do re como um centro tonal considerando:

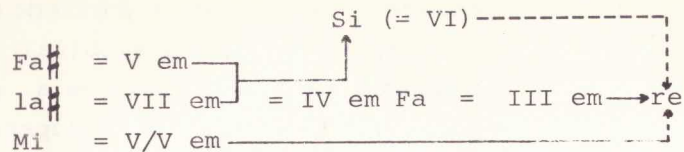
1. seu acorde vizinho  $Mi^7$  (V/V), o qual contém a nota Re;
2. as tríades construídas sobre as vizinhas superior e inferior de Re ( $re\sharp$  e  $do\sharp$ ); e
3. o seu próprio acorde de dominante esboçado na voz superior do plano intermediário (Ex.10), e no plano superior (Ex. 11).

Ex. 10

Ex. 11

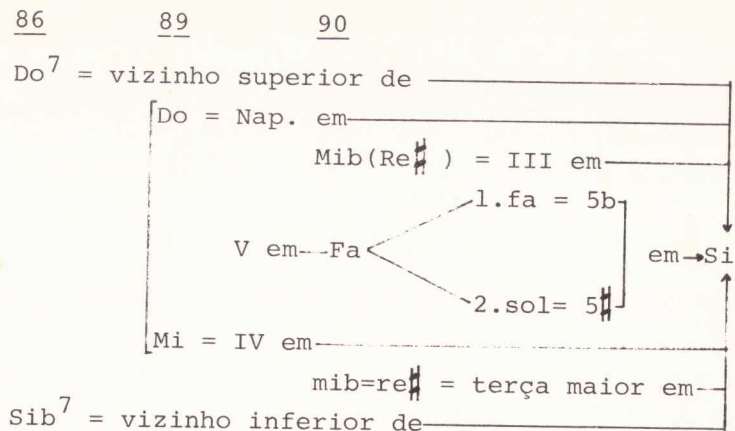
Embora o ré possa ser considerado como centro tonal, o La, que parece ser o centro tonal de toda a obra, e a nota em relação de trítono, o Mib, assumem, no início, uma certa importância. Esta importância é enfatizada nos pontos de interação dos planos pela sonoridade resultante que contém a dominante maior-menor de La e de Mib, com uma tendência mais forte para La, desde que o acorde de  $Mi^7$  predomina e é essencialmente maior em contraste com o  $Sib^7$  que é essencialmente menor:





A parte B usa apenas dois acordes do tipo V<sup>7</sup> maior-menor, Sib<sup>7</sup> e Do<sup>7</sup>, e embora muito estática, tem uma tendência para resolver em direção a fa, considerando que estes acordes são respectivamente IV e V, e que eles contêm todo o conjunto de notas de fa. Esta tendência em direção a fa, embora não realizada, é fortemente enfatizada em 89 onde o acorde de Do permanece sobre o material da parte A que prolonga um acorde de mi (VII de fa) e em 90 onde o acorde de Do resolve momentaneamente em um Fa.

Em 90 todos os eventos precedentes convergem para uma meta comum. Na voz superior o fa e o sol, definidos como primeiro e segundo graus de fa, mudam de significado tornando-se vizinhos inferior e superior da quinta de Si. O acorde de mi de 89, uma subdominante de Si, vai para Mib, que, enarmonicamente, é, também a terça maior de Si. O arpejo no cello esboça um acorde de Mib com a sétima maior e uma sexta acrescentada funcionando como uma mediant maior de Si. Além disto, os dois acordes de 86, o Do<sup>7</sup> maior-menor e o Sib<sup>7</sup> relacionam-se com o Si como acordes vizinhos superior e inferior, definindo o novo centro tonal com a mesma relação que os acordes de Mib e Do# definiram o centro tonal re no início. Estas relações podem ser sumarizadas conforme segue:



O "Ciclo Místico dos Adolescentes" começa com a parte A em Si maior-menor, realizando o implícito na passagem precedente, descrita acima. A parte C, que segue, tem apenas um plano adicional em 93-94 e dois em 95-96. O primeiro plano adicional é basicamente um ostinato em segundas maiores paralelas (mais tarde sétimas menores) cuja voz inferior é construída em torno de Lab, e que, enquanto mantendo o movimento em semínimas, muda o modelo de lab-la-sib (93), para sib-la-lab-sol-lab-la, repetido apenas uma vez (94), e para lab-sol-solb-fa-solb-sol (94, 95 e 96). O segundo plano adicional é também um ostinato em sétimas maiores paralelas, em semínimas, com o modelo fa#-do#-mi-si-mi-do#. Nesta parte o Lab parece começar um percurso que conduz de volta a Si e mais tarde em direção a La. Temos aqui uma relação tripla, primeiro pelas séries de quintas através das prioridades no lab dório (93), reb eólio (94), e fa# dório (94), implicando um si eólio; segundo, pela importância dada ao lab no plano ostinato, i.e.,



lab dórico (93) (lab frígio —————)  
reb eólio (94) - fa# (solb) dórico (95),

implicando

fa# dórico (fa# frígio —————)  
si eólio - mi dórico;

e terceiro, pela série de segundas maiores resul-  
tantes da referência à escala maior

lab dórico em Solb (93)  
reb eólio em Fab(Mi) (94)  
fa# dórico em Mi (95)

implicando

si eólio em Re.

Relembrando o início da "Introdução", como uma reexposição modificada, 97-98 contém a alternância do # - re# e o acorde de Re, agora maior, prolongado. As relações implícitas apontadas acima são, entretanto, realizadas apenas parcialmente desde que em vez de si, eólio em Re, temos o próprio Re. O sétimo tempo de 98.2 contém um acorde de Mi com a sétima maior, seguido por um Si<sup>7</sup> sem a fundamental e com o Sol e o Sib acrescentados, completando o movimento harmônico

em Re: I (II VI)

em Si: III IV I

conduzindo de volta ao Si.

O retorno dos motivos a e b em 99, com a textura polifônica a quatro vozes, é fundamentado em um Si<sup>7</sup> (primeiros quatro tempos) e um Fa#<sup>9</sup> maior-menor (dois últimos tempos). Em 100.1-2, a textura permanece polifônica, agora a três vozes sob uma sétima maior sustentada (Sol-Fa#). As três vozes são derivadas de 99, sendo que neste caso, desde

que o acorde de Si não é usado com o motivo a, resulta em uma prolongação do acorde de Fa# como V de Si.

O restante do quadro permanece basicamente em Si, mas é dada uma certa importância ao Mi em 101 continuando a relação de quintas de 93, e conduzindo para La.

O compasso final, seguindo um acorde de Fa# (sem a terça, e com a nona menor e a sexta acrescentada), tem um acorde de Mi<sup>9</sup> sobre um acorde de Si<sup>9</sup>, ambos sem a fundamental, em uma disposição sí métrica, exceto pelo La no terceiro tímpano:

Ex. 14



A sonoridade resultante é um acorde de Mi<sup>11</sup> sem a fundamental, com a quinta aumentada, a nona maior, e as vizinhas superior e inferior da fundamental, como dominante de La:

Ex. 15



Ex. 16

O Ex. 16 mostra os centros tonais e notas proeminentes, assim como suas relações por todo os dois quadros, sintetizando o que foi dito acima. No segundo pentagrama temos os dois centros tonais, Re e Si, cada um seguido por um centro tonal secundário em relação de terça menor, os quais completam as quatro possíveis resoluções para o acorde diminuto esboçado no início da "Introdução". No terceiro pentagrama temos ao início as notas em relação de terça maior que produzem o primeiro movimento tonal na peça, seguidas pelas notas em relação de segunda maior que unem os dois quadros e que dão conta do movimento harmônico interno. E finalmente, no quarto pentagrama temos a série de quintas que começando em 94, conduz ao próximo quadro em La.

## O ATOR NU: NOTAS SOBRE SEU CORPO E TREINAMENTO NOS ANOS 80

Armando Bião

O indivíduo traz no corpo, além de sua história pessoal, a história e condições de seu ambiente. A natureza, abrangendo do clima à paisagem; e a cultura, compreendendo das estruturas sócio-econômicas às políticas, e também religiões, ciências e artes, são seu ambiente. Os aspectos físicos pessoais, da voz à respiração, do peso à altura, da estrutura óssea à muscular, dos órgãos internos à pele; e os aspectos psíquicos, da emoção à razão, são realizados concretamente em seu corpo.

Este, através processos de interação com as circunstâncias mais imediatas, apresenta-se como uma unidade bio-cultural que, usualmente, faz parte de um ou mais grupos comunitários, em específicos eco-sistemas.

A totalidade do indivíduo é a presença do universo em um corpo humano singular.

O ator de teatro, assim como o dançarino e o cantor, é o artista que faz de si próprio, de seu próprio corpo, o material primeiro de sua arte. É o artista nu. Ele pode atuar sem outros elementos que seu próprio corpo. Ele pode prescindir de tudo, de instrumentos musicais a roupas, de equipamento auxiliar de som e luz a qualquer outro aparato cênico. Ele só não pode prescindir de si prôprio e de um público. Ele é o artista nu com a sua arte<sup>1</sup>.

Outros artistas, nem melhores nem piores que ele, também podem fazer de si próprios a matéria-prima de sua arte, mas sempre precisarão de utilizar um violão, ou uma câmara, ou uma tinta ou um outro material intermediário. O artista cênico, contudo, quando utilizar um instrumento ou material desses, o fará apenas por convenção cultural (o uso de roupas por exemplo), ou necessidade de caracterização (tal personagem fuma, bebe e toca viôlão em cena por exemplo), para seu aprimoramento técnico (o video-cassete por exemplo), ou ainda por delírio ou puro realce (purpurina por exemplo).<sup>2</sup>

Assim, fica claro que o ator de teatro depende, fundamentalmente, de seu corpo para trabalhar artisticamente. Os artistas mais diretamente aparentados (o dançarino, o cantor, ou ainda o mímico, o palhaço, o mágico, o acrobata, ou mesmo ainda o músico instrumentalista) não são discutidos especificamente aqui, mas no que de comum eles possuem com o ator. Na verdade, não interessa no momento

traçar rígidos limites entre um e outros. O objetivo deste artigo é apenas roçar de leve um tema tão amplo quanto genérico: o ator de teatro e o treinamento do seu corpo nos anos 80.

A questão do corpo do ator faz parte de uma questão mais ampla sobre o uso e a realidade do corpo humano. Pode-se dizer que este se tornou o centro das preocupações libertárias na Europa e Américas dos últimos vinte anos. Era natural, pois o corpo estava reduzido a duas funções básicas de produção: reprodução sexual e trabalho. Desde os movimentos hippies dos 60 aos movimentos anti-nucleares mais recentes, passando pelos movimentos de minorias (negros e gays por exemplo), a questão do corpo tem sido centralíssima. Trata-se de uma luta de Vida contra Morte, de Eros contra Tânatos, que foi mais evidente, sobretudo, nos anos 60.

Apesar do recuo da contra-cultura na década de 70, que já foi comparada a uma "ressaca", os temas principais da década anterior continuam em foco, ainda que mais retraídos.<sup>3</sup> A nudez, a vivência de novos estados de percepção e sensibilidade, o sexo visto fundamentalmente como fonte de prazer, as propostas de novas vivências coletivas, a politização da cultura e a relação corpo-poder são temas que se desdobram em mil políticas e jeitos de corpo. A revitalização da dança e a valorização da linguagem corporal são fatos incontestes no ocidente hoje.<sup>4</sup>

Como o teatro viveria essas transformações?

No contexto da *avant-garde* americana, por exem

plo, Richard Schechner considera os anos 70 como anos de queda e declínio. Analisando o teatro dos últimos vinte anos, ele afirma que o diretor assumiu o poder, anteriormente atribuído ao autor dramático, como elemento definidor do espetáculo. Na verdade, Grotowski e o Living Theater, para só citar as duas maiores influências internacionais dos anos 60, utilizando textos clássicos, propuseram novas leituras, colagens e montagens (desses textos). O passo seguinte seria a destituição do diretor pelos atores, o que resultaria, por um lado, no movimento dos espetáculos de criação coletiva e, por outro, numa linha de espetáculos-solo que alguns atores levaram adiante. Ratificando a importância do narcisismo no teatro, Schechner assinala, contudo, que a tomada do poder no espetáculo pelos atores, sobretudo os solistas, levaria ao exagero de uma parte (o narcisismo), em relação ao todo (a comunidade teatral), criando assim uma situação desconcertante e vazia, ainda que prenhe de potencialidades. Na verdade, ele já indica uma tendência resultante para a atual década: a de um teatro intercultural, não internacional porque não entre nações, mas intercultural, porque entre povos de culturas diversas. Ele afirma a importância do contato e troca entre artistas das chamadas sociedades industriais com artistas do chamado terceiro mundo. Não se trata de um contato superficial, mas de um contato vivencial com o deslocamento físico de uns e outros para novos ambientes naturais e culturais. Essa tendência, que ele relaciona com as propostas do Living Theater, do Laboratório Teatral de Grotowski e do teatro antropológico de Eugene

Barba, seria o atual estado da *avant-garde* teatral no ocidente.<sup>5</sup> Ele escreve sobre esse futuro imediato:

Algo de bom que ficou desse período que agora termina (os anos 70) é o reconhecimento de que a teatralidade é uma atividade humana primária. Ela não imita e/ou é consequência de outros comportamentos sociais. Não se trata de política como Malina e Beck pensam, nem da vida cotidiana como Stanislavski pensou, nem do ritual em que Grotowski acreditou certa época. A teatralidade é um processo que se entrelaça com esses outros processos. E é nossa tarefa investigar os múltiplos tecidos e malhas que poderemos obter através do entrelaçamento desses diferentes comportamentos sociais.<sup>6</sup>

No que se refere à revolta social dos anos 60 e a origem da proposta de Schechner, vale datilhar, ainda que brevemente, uma referência: o Living Theater, um dos grupos de teatro que melhor expressou as inquietações do período.

Criado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina, o Living Theater viveu diversas fases, desde a utilização do apartamento do casal como teatro até a apresentação de espetáculos na Broadway e nas ruas de grandes cidades da Europa e América, passando por experiências de vida comunitária em pequenas cidades do terceiro mundo (Ouro Preto, no Brasil, por exemplo). A politização do grupo começou em 1963 com a ocupação do local onde o grupo apresentava "The Brig" de Kenneth Brown, por três dias. Daí o grupo se exilaria na Europa como uma comunidade anarquista de vinte e seis pessoas.<sup>7</sup>

Em vários países europeus e no seu retorno aos EUA em 1968, sempre encorajando a participação da

platéia, eles ofereceram rituais onde a narrativa, linguagem e ação tradicionais eram substituídos por transe yoga e toda a sorte de gritos e sussurros com o objetivo de exteriorizar o "grito interior". Livre expressão corporal, nudez, expressão sexual e livres declarações políticas e ação comunal, tudo combinado em espetáculos ao mesmo tempo altamente controlados e, ainda assim, abertos à improvisação dos atores e do público.<sup>8</sup>

Interessante notar que suas fontes teóricas são basicamente as mesmas de Grotowski: Stanislavski, Artaud e Brecht. Outras coincidências são o envolvimento da platéia no espetáculo e a ênfase no trabalho corporal. No entanto, diferentemente de Grotowski, o Living Theater não ficaria restrito a um espaço nitidamente teatral, (estúdios, laboratórios, teatros) mas levaria sua proposta às ruas, inclusive às barricadas e à tomada do Teatro Odeon em Paris, em 1968.<sup>9</sup> Ainda nesse ano, em Nova York, o grupo transformaria um painel intitulado "Teatro ou Terapia", com jornalistas, políticos, artistas e intelectuais, num *happening* de gritos, sustos e desafio.<sup>10</sup> Outra diferença entre esses dois líderes do teatro ocidental contemporâneo: o Laboratório Teatral foi criado para ser mantido por um estado comunista, enquanto o Living Theater sempre a parte do *establishment*, funcionava, no período de maior radicalização, como uma espécie de guerrilha teatral anti-capitalista.

Mas o que sobre o seu método de interpretação, seu método de treinamento do ator? Julian Beck escreve:

Consciência intelectual não é bastante. Nós temos sido intelectualmente conscientes e conscientes por milhares de anos. Nós temos agora de sê-lo fisicamente. Se nós pudéssemos sentir a dor nós não poderíamos suportá-la e encontraríamos um meio de eliminá-la. Artaud.<sup>11</sup>

Judith Malina apresenta alguns detalhes:

Exercícios de interpretação: nós desenvolvemos um exercício para criar uma cena que precisa desse exercício. Algumas vezes nós trabalhamos respiração. Um *yogin* do circo em Perugia ensina alguns atores suas técnicas de respirar. Allen Ginsberg faz *mantras* conosco em Brooklin. Coisas desse tipo.

Mas nosso exercício maior é praticar e desenvolver uma misteriosa e extraordinária sensibilidade de um para com o outro. E isso nós fazemos em nossa vida diária, nos ensaios e espetáculos, nas refeições, no cuidado com as crianças.

Nós sentimos os detalhes de cada outro como amantes.... E no palco nós estamos começando a tratar cada outro numa linguagem que só podemos chamar de mágica porque não há outra categoria.

Este é o exercício.

Incluir o público nessa sensibilidade e nessa linguagem e permitir a ele a inclusão de todo o mundo nessas mesmas sensibilidade e linguagem é realizar a cena para a qual o exercício é criado.<sup>12</sup>

Pretendendo destruir as barreiras entre arte, política e vida, eles se posicionaram revolucionariamente, tentando fazer do Bem algo mais interessante que o Mal. Um teatro messiânico pela Bela Não Violenta Revolução Anarquista.<sup>13</sup> Uma referência histórica fundamental.

O conceito de que a arte do ator é facilmente

acessível a qualquer pessoa e a relação corpo-poder são dois temas que se desenvolveram nessas duas décadas e que também merecem referência em relação ao treinamento do ator nos anos 80.

A politização do teatro e o interesse pelo poder educativo e de coesão comunitária do teatro são algumas das razões para o estabelecimento do conceito de que é simples para qualquer pessoa o ato teatral. Viola Spolin escreve: "Toda pessoa pode interpretar. Todo mundo pode improvisar. Quem quiser pode atuar em teatro e aprender a ser digno do palco."<sup>14</sup> Augusto Boal, pretendendo colocar o teatro a serviço dos oprimidos, considera-o um meio de produção e instrumento revolucionário e oferece *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*.<sup>15</sup> Essa tendência facilitaria o surgimento de novos artistas e a difusão do teatro em novas áreas, além de contribuir para o enriquecimento da própria linguagem teatral. Inúmeros sistemas simplificados para o treinamento do ator surgem desde então e oferecem um começo, uma iniciação, uma abertura.

O outro tema que merece ser referido é a relação corpo-poder. Treinar implica em estabelecer uma forma de controle? Controle muscular e controle social são a mesma coisa? A relação instrutor-estudante é uma forma de controle em que medida? O auto-treinamento do ator, se possível, é uma forma de poder-narciso?

Treinar o corpo do ator não deverá ser nunca uma forma de controle social pelo poder dominante. Muito pelo contrário, deverá significar um descon-

trole do estabelecido. Diz Jean Duvignaud que

o ator de teatro ... só aparece nas sociedades cumulativas e históricas em que a consciência implícita possibilita uma intervenção prometéica do homem sobre suas estruturas e experiências eventuais que não se reduzem imediatamente às normas da vida diária codificada.<sup>16</sup>

É como se a capacidade de interferência histórica do homem fosse singularizada na figura do ator. Este particulariza artisticamente a condição ativa do homem como ator social e antecipa mudanças nas relações de poder. Daí ficar claro que o corpo do ator não deverá ser treinado para o controle social, mas para a transformação.

Vale a pena ainda ressaltar que o poder responde a toda ameaça de transformação. Diz Michel Foucault:

Como resposta à revolta do corpo (dos 60) encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzeado!' A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta. O que não quer dizer que ela não acabará um dia.<sup>17</sup>

Com essas referências, como deverá ser o treinamento do ator nos anos 80?

Treinar implica, primeiro, em conhecer o objeto a ser treinado. No caso, o objeto, que é também o sujeito da ação, é delimitado fisicamente pelo corpo humano e deve ser entendido como uma unidade psicofísica e cultural. O primeiro momento do treinamento deve ser um momento de auto-conhecimento e auto-consciência. Como o corpo res-

pira e se move? Como ele sente e reage? Como ele se relaciona entre suas diversas partes e com o ambiente exterior? Como ele é compreendido em sua e outras culturas? Quais são as convenções sociais mais ou menos tácitas sobre o uso dos sentidos na comunidade onde o ator trabalha? Quais são as relações interpessoais, intercorporais e corpo-espaciais?

Noções de anatomia, psicologia e antropologia, ecologia, história e poesia são, sem dúvida, altamente úteis para o ator. É importante, por exemplo, o conhecimento daquilo que o antropólogo Edward T. Hall chama de "proxemics", ou seja, o estudo do uso que o homem faz do espaço, dos sentidos e do corpo em diferentes culturas.<sup>18</sup> Na verdade, o ator, como todo artista e todo homem, deve procurar saber de tudo que diz respeito ao humano, seja como experiência prática (em primeiro plano), como especulação poética ou teórica ou ainda como o simples delírio. No entanto, todo esse aprofundamento nada significará se não for realizado através de uma pesquisa pessoal física e específica sobre seu próprio corpo. As descobertas poderão ser surpreendentes.

As necessidades sócio-econômicas da comunidade, geralmente, demandam um desenvolvimento pessoal mínimo.<sup>19</sup> O indivíduo tende, como consequência, a se contentar com um mínimo em relação a si próprio. Daí que, ao trabalhar em função de uma maior intimidade consigo mesmo e com seu corpo, o ator descobrirá um universo de possibilidades, um conjunto de potencialidades e capacidades não desenvolvidas que, por si só, poderá alterar toda

sua vida.<sup>20</sup> Esse processo de descoberta é estritamente pessoal. No entanto, a colaboração de um instrutor ou de colegas atores será definitiva. Através de simples exercícios de movimento e respiração como, por exemplo, os propostos por Moshe Feldenkrais, o ator poderá ampliar-se.<sup>21</sup> Trata-se aqui de uma necessidade pessoal e profissional, um primeiro momento.

Em segundo lugar, segundo apenas por uma questão de organização, treinar o corpo do ator implica em superar as dificuldades nele descobertas, tais como deficiências de respiração e desconfortáveis tensões musculares. Na verdade, essas dificuldades podem se constituir inclusive num obstáculo à plena realização do aqui chamado primeiro momento do auto-conhecimento. Daí ficar claro que conhecer o corpo do ator e superar suas dificuldades são ações praticamente simultâneas.

Neste segundo momento inicia-se um processo especificamente teatral de superação dos obstáculos que impedem a plena realização da arte do ator. Num nível, procura-se superar as dificuldades que inibem o pleno e saudável desenvolvimento do corpo. Aí pode-se entrar num vasto campo médico que vai do nutricionismo às mais sofisticadas terapias, inclusive todos os yogas. No entanto o que mais importa aqui é um método teatral de interpretação que localize e destrua as dificuldades pessoais do ator.

Em *Por um Teatro Pobre*, Grotowski apresenta um método que Peter Brook considera a mais completa investigação sobre a arte do ator, desde Stanislavski.<sup>22</sup> Na verdade, o que ele e o Labora

tório Teatral tentaram com fervor religioso desde 1959, foi justamente descobrir como o ator pode destruir todas as barreiras com o objetivo de fazer um presente total de si mesmo em sua comunhão com o público.<sup>23</sup> Grotowski explica em rápidas palavras a essência de seu método:

O nosso é uma *via negativa*, não uma acumulação de habilidades, mas a erradicação de bloqueios que se colocam entre o ator e sua confissão criativa. Não se trata da instrução de um pupilo mas de uma abertura para outra pessoa, onde o fenômeno de um nascimento duplo e compartilhado é possível. O ator renasce não apenas como ator mas como um homem e com ele eu renasço. O que se alcança é a total aceitação de um homem pelo outro.<sup>24</sup>

Criado na tradição de Stanislavski, a quem ainda considera seu ideal ("ele levantou as questões metodológicas mais importantes"), Grotowski também estudaria cuidadosamente Dullin, Delsarte, Meyerhold, Vakhtangov, Brecht e Artaud. No que diz respeito a uma técnica do ator, ele considera estes dois últimos mais como criadores de uma estética de que de um método de interpretação específica. Brecht, na verdade, propôs um dever ético e estético para o ator, a quem também estudou em detalhe, embora sempre sob o ponto de vista do diretor. Por outro lado, Artaud, mais de que um método, criou um poderoso e estimulante poema para o ator.<sup>25</sup>

Embora seu método seja o mesmo para todo ator, Grotowski considera que a formação do ator é individual. Não existem receitas, existem exercícios. Mas exercícios que serão realizados pelo ator de acordo com sua personalidade e as necessi-

dades de seu corpo. Até que ele se sinta seguro e confiante e possa realmente revelar-se. Isto implica em disciplina e espontaneidade, dois conceitos (contraditórios só na aparência) caros para Grotowski: "Meyerhold baseou seu trabalho em disciplina, Stanislavski na espontaneidade do cotidiano. Estes são os dois aspectos complementares do processo criativo."<sup>26</sup>

Distinguindo entre sua estética, estritamente pessoal, e seu método, um instrumento disponível a quem se interessar, a proposta de Grotowski de um teatro pobre, onde eliminado todo o superfluo fica apenas a relação ator-público, é a melhor para a realização do aqui sugerido como segundo momento.<sup>27</sup>

Coloca-se, então, um terceiro momento, também apenas por uma questão de organização, no treinamento do ator e seu corpo. Vale a pena estudar técnicas positivas? Quer dizer, no sentido grotowskiano do termo vale a pena acumular novas habilidades ao lado da destruição de bloqueios? Por que não? Dirigindo-se mais uma vez a suas circunstâncias culturais, o ator reconhecerá um sem número de jogos e danças, rituais e costumes que poderão ser incorporados ao treinamento.

Para o ator, desenvolver a capacidade de ser em seu próprio corpo uma síntese viva de sua comunidade (desde as mais imediatas e específicas às mais universais) é ampliar e, na verdade, realizar sua própria condição criativa. Na medida em que se compreende o dinamismo cultural cria-se um novo resultado, uma proposta de transformação. Os jogos e brincadeiras infantis por um lado, as dan-



ças populares e os rituais religiosos por outro, serão ao mesmo tempo material para exercício e performance. Não se trata da criação de um novo artista folclórico. A intenção não é simplesmente reproduzir determinada dança no palco, mas utilizá-la para o enriquecimento da linguagem corporal do ator.

Considere-se, por exemplo, a utilização da capoeira no treinamento de atores na Bahia. Entre uma arte marcial e um esporte, uma forma de dança e/ou luta, a capoeira é um "jeito de corpo" desenvolvido pelos afro-baianos como uma forma de defesa-ataque e celebração física e cultural. Utilizando elementos de flexibilidade, agilidade, força, equilíbrio e ritmo, a capoeira também solicita o uso integral dos sentidos, especialmente visão, audição, tato e olfato (a gustação apenas como correlato). Que melhor técnica de corpo poderia ser indicada para o ator baiano? O balé europeu? A dança moderna americana? As artes marciais do oriente? Não se trata, de modo algum de negar a utilização dessas técnicas como enriquecimento para o ator baiano, aqui tomado apenas como exemplo, mas afirmar a capoeira como técnica ideal de esquentamento, ginástica e destreza para ele, identificada que é culturalmente com seu universo imediato. Nesse caso, a capoeira é, sem dúvida alguma, uma habilidade necessária a sua formação técnica.

É claro que o treinamento do ator é um processo tão longo quanto sua própria vida. Quanto mais técnicas ele dominar mais amplo e fértil poderá ser seu arsenal criativo. No entanto, existe

o perigo de uma acumulação excessiva de técnicas superficialmente absorvidas. Aí entra o julgamento do ator e/ou do instrutor. O importante é tentar percorrer os três momentos básicos aqui sugeridos e, sobretudo, abrir os sentidos para o novo para que sua arte seja sempre nova e viva.

Enfim, para manter o corpo (mais uma vez entendido como totalidade) sempre pronto para o ato de revelação teatral, o ator precisará desenvolver uma rotina pessoal de trabalho. Exercícios de voz, movimento, observação, vivência, comunicação, ritmo e imaginação deverão estar incluídos nessa rotina. Esta variará de acordo com o calendário de atividades do ator e suas necessidades e será modificada continuamente no processo de ensaios e espetáculos através da troca de experiências com os colegas de teatro.

"O teatro," como diz Grotowski, é um encontro.<sup>28</sup> Um encontro entre pessoas que preparam um novo encontro que deverá ser compartilhado com outras pessoas. É aí que o ator é treinado, no encontro com outros artistas nos ensaios, pesquisas e espetáculos, no encontro com os amigos, família e público, enfim, no encontro com os outros. Muito trabalho e muito prazer deverão ser a base do treinamento; ao lado de um auto-conhecimento e auto-consciência constantemente atualizados, ao lado da destruição de novos bloqueios que surjam e/ou de velhos que persistem, e, finalmente, ao lado de uma imensa curiosidade e do exercício de velhas e novas habilidades. Os grandes temas sobre o corpo dos anos 60 e 70 continuam no debate dos 80. São essas as pedras no caminho do ator de hoje.

Pedras no seu corpo, coração e mente.

O ator nu é o poeta do corpo total. O homem transformando-se em sujeito na ação.

O crescimento, a iluminação e o prazer estão na trilha de seu trabalho. O encontro pessoal e coletivo fazem parte de sua própria vida profissional. Uma profissão que, como qualquer outra, não deve conduzir à alienação do indivíduo em relação ao universo, mas a sua integração com ele e à transformação dos dois.

#### NOTAS

1. Caetano Veloso, "Nu com minha Música", *Outras Palavras*, Phillips Polygram, 6328 303, 1981.

2. Gilberto Gil, "Realce", *Realce*, Warner wea discos Ltda. BR32.038, 1978.

3. Gerald Howard, ed., *The Sixties* (New York: Washington Square Press, 1982), p. 5.

4. Roger Garaudy, *Dançar a Vida* (Rio de Janeiro: Editora Brasil S.A., 1979), p. 11.

5. Richard Schechner, "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde," *Performing Arts Journal*, 15 (1981), 18-19.

6. Schechner, pp. 9-18.

7. Toby Cole e Helen Krich Chinoy, "Julian Beck and Judith Malina", *Actors on Acting* (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), pp. 652-653.

8. Cole e Chinoy, "Beck and Malina", p. 653.

9. Judith Malina, "Use of the Stage", In: *Actors on Acting*, ed. Toby Cole e Helen Krich Chinoy (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), p. 663.

10. Gerald Howard, *The Sixties* (New York: Washington Square Press, 1982), p. 5 (ver também Malina, p. 661).

11. Julian Beck, "Awareness", In: *Actors on Acting*, ed. Toby Cole e Helen Krich Chinoy (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), pp. 654-655.

12. Malina, p. 655

13. Beck, p. 663.

14. Viola Spolin, "Creative Experience", In: *Actors on Acting*, ed. Toby Cole e Helen Krich Chinoy (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), p. 641.

15. Augusto Boal, *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979).

16. Jean Duvignaud, *Sociologia do Comediante* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972), p. 18.

17. Michel Foucault, *Microfísica do Poder* (Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1979), p. 147.

18. Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* (New York: Doubleday and Company, Inc., 1966), p. 1.

19. Moshe Feldenkrais, *Awareness through Movement* (New York: Harper and Row Publishers, Inc. 1977), p. 16. (Consciência pelo Movimento é a tradução brasileira).

20. Sarah Barker, *The Alexander Technique* (New York: Bantam Books, Inc., 1981), p. 2.

21. Feldenkrais, pp. 66-171.

22. Peter Brook, Introd., *Em busca de um Teatro Pobre*, Jerzy Grotowski (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976)

23. Toby Cole e Helen Krich Chinoy, "Jerzy Grotowski", *Actors on Acting* (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), p. 529.

24. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, In: *Actors on Acting*, ed. Toby Cole e Helen Krich Chinoy (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), p. 530.

25. Cole e Chinoy, "Grotowski", pp. 530-531.

26. Grotowski, p. 532.

27. Grotowski, p. 535.

28. Grotowski, p. 530.

## ESTRUTURAS DE RECORRÊNCIA I: MELODIAS MODAIS

Paulo Lima

Um estudo da recorrência de elementos de um Conjunto (Sistema Modal), em séries lineares (melodias), sinalizando a possibilidade de múltipla significação originada por este processo. Utilizamos a palavra *eixo* para nos referirmos a estruturas criadas por esta diversidade de significação. Deduzimos a partir de uma situação ideal-simplificada uma série de variantes e observamos as transformações de significado ocasionadas, o que nos fez entrar em contato com diversas estratégias de recorrência. A construção de eixos associa-se ao acúmulo progressivo de ambiguidade.

Imagine-se um determinado conjunto finito C sobre o qual atua uma operação l, geradora de séries dos elementos do conjunto-combinações- provocando significado. Trata-se de uma matriz de significan

tes, circunstância ancestral e permanente do pensamento. Identificamos duas fontes de significado: a primeira que data da constituição do conjunto e de seus elementos, a segunda que surgindo da operação em foco, tem caráter associativo e tende a esgotar as possibilidades do sistema.

*Diagrama 1*

Conj. C

a  
b  
c  
d  
.  
.  
.

Operação 1: a b e a b d a c b b a ...

Fontes de significado

1a. - a=a/b=b/c=c/..... C=C

2a. - a b c ..... = §

b a c ..... = £

c b a ..... = &

. = .

. = .

. = .

A criação de melodias acontece como caso particular da formulação anterior, que é genérica o suficiente para nos lembrar do entrecruzamento existente entre diversas formas de pensamento aparentemente desvinculadas.<sup>1</sup>

Será nosso ponto focal a construção de estruturas de recorrência de uma determinada nota (elemento) em melodias (séries) derivadas do sistema modal (conjunto finito).<sup>2</sup>

A operação 1, olhada de perto transforma-se num feixe de operações. Basta lembrar que cada no

ta de uma melodia reúne duração, tessitura, intensidade e timbre próprios. O conjunto C precisa portanto ser associado a diversos outros conjuntos para originar uma melodia.<sup>3</sup>

A leitura de significantes em sucessão relaciona-se estreitamente com a percepção de séries (melodias p. ex.). Duas direções básicas confluem em cada significante: correção retroativa e previsão.<sup>4</sup> A primeira é a re-leitura que cada significante efetua do que lhe antecede. A segunda é o conjunto de implicações possíveis a partir de cada significante numa série.<sup>5</sup>

A organização do nosso conjunto finito em 'modos' estabelece subconjuntos que através de relações internas individualizam-se. A estratégia é representar os elementos do conjunto dispostos de forma diferente, gerando relações distintas de vizinhança. Há um fato no entanto que introduz outra estratégia de derivação do conjunto: a repetição da nota inicial do modo. Esse fato pode ser interpretado como a representação em teoria de um princípio sem o qual seria impossível desdobrar o conjunto finito em milhares de melodias. A recorrência adquire já no sistema de modos um significado específico de direção tonal, conclusão e coerência. Note-se que nem sempre a nota inicial coincide com a finalis do modo.

Sem a reutilização dos elementos dos conjuntos só haveriam melodias de 7 notas, num total de 7! possibilidades. A recorrência aparece como ampliação da significação possível do conjunto C. Cabe portanto investigar o desenrolar desse proces

so e o tipo de coerência escolhida para impulsio  
nã-lo.

Se a criação de melodias gerou a necessidade de reutilização dos elementos do conjunto, o mesmo não pode ser dito quanto às funções dos mesmos nas séries lineares. Neste caso, deparamos com a necessidade de multiplicação das funções de cada um deles. Essa multiplicação vem associar a cada elemento uma série de significados, transformando a operação identidade ( $a=a$ ) numa teia de relações  $a = \xi, \epsilon, \&, \varphi \dots = a$ , conjugando dessa forma identidade e ambiguidade num só circuito, sendo a recorrência dos elementos uma condição necessária para o funcionamento do mesmo. Faremos deste processo o nosso objeto neste artigo, tomando como referência melodias medievais e renascentistas.

Como a identidade dos elementos começa a depender da multiplicidade (do número de leituras) do mesmo, vemos que nas séries lineares é a correção retroativa que organiza e manipula tal identidade. Assim, na série |

1 2 3 4 5 6 7 8  
| | | | | | | |  
a b a c a b c b c a a b b a b a c a, em cada pon

to do elemento  $a$  surgem novas leituras do mesmo. Com esse mecanismo obtêm-se uma abertura de significação suficiente para o aumento da vida-média de sistemas musicais, ou seja, do tempo de decaída de informação. A audição da série linear conduzirã a um somatório de significações de  $a$ . A re-audição da série transforma o ponto 1 em 9, o 2 em 10, utiliza portanto toda a memória da audição inicial. A própria identidade da série, um conceito

de ordem mais elevada que a do elemento, fica também dependente de um processo de revisão e ambiguidade.

Escolher uma leitura de  $a$  como a mais fundamental ou sintética não nos ajudará na busca do processo de diversificação do significado do mesmo.

Cabe ainda acrescentar que previsão e correção retroativa sendo direções dialéticas da leitura de significantes não podem ser dissociadas. Cada leque de implicações gerado por previsão dura o tempo necessário para que a próxima correção retroativa o modifique.

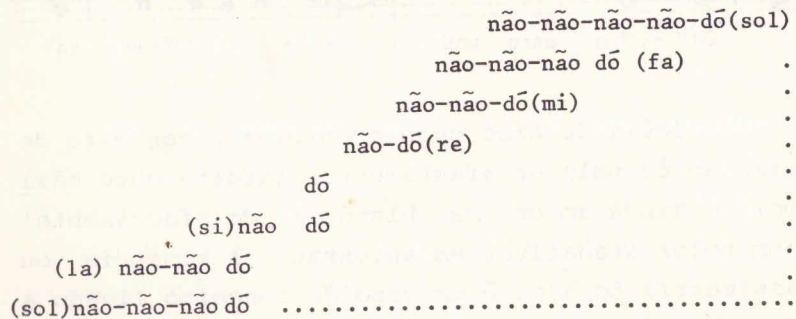
O surgimento de sistemas de significação tais como o modal ou tonal depende da criação e mesclagem de vários tipos de identidade de elemento. Todas as formas de gerar centros tonais ou seja, as formas de gerar primazia de uma nota sobre as de mais, podem ser entendidas como geração de um tipo de identidade. É o sistema quem define as formas de identidade possíveis, bem como as relações entre as mesmas.

São necessários diversos procedimentos na combinação dos elementos a fim de estabelecer tipos de identidade. Sabemos que a recorrência - qualitativa e quantitativa - é parte essencial do processo. O tipo de identidade de cada elemento molda o perfil de representantes do mesmo,  $b = \xi' \epsilon' \&'$   $\varphi' = b$ . Daí a possibilidade fascinante de gerar uma topologia da identidade de cada elemento do conjunto e mais abstratamente a de uma topologia geral da identidade. Conheceríamos assim acurada



o afastamento do dô coincide com sua negação progressiva. Dessa forma vemos que a estrutura é constituída por uma série de negações: dô, não-do (re), não-não-dô (re), ....., não-não-não-não-dô (sol) ....., não dô (re), dô. Há portanto nesta estrutura uma série de substituições do dô inicial que mantém a expectativa de seu retorno. O polo máximo de afastamento transforma-se no 'substituto maior' do eixo. Esta é a operação básica que mantém a energia de significado da nota inicial atuante. As negações reforçam a idéia do eixo. Convém lembrar que a uniformidade de direção do nosso exemplo é essencial. Lembremos que se o si aparecesse como bordadura de dô, ele também significaria não-dô, apenas em outra direção. Nas estruturas A1, A2, A3....An, inúmeras são as situações de convivência entre duas séries de negações em direções opostas.

Diagrama 2



Veja como a mesma nota muda de status acima ou abaixo do eixo. (linha pontilhada).

A oposição ao eixo é gradativa, cada nota de afastamento ameaça tornar-se o *polo máximo*; este

último concentra a energia das transferências dessas expectativas, e paradoxalmente sinaliza a existência do eixo. Não raro encontramos exemplos onde o polo máximo tende a se tornar sub-eixo.

Inerente à formação de eixos encontra-se a idéia rítmica -v- onde os dois tempos fortes são os representantes inicial e final da nota do eixo e o tempo fraco o arco que os separa.

Há uma diferença importante entre o afastamento da nota central por movimento ascendente e descendente, que é a tendência obstinada das notas mais graves de assumir significado de repouso. Não há portanto uma simetria perfeita entre a região superior e a inferior ao eixo. Este por sua vez não é um eixo de simetria. Imagine por exemplo um movimento de afastamento descendente com âmbito de uma oitava a partir de um determinado eixo. É evidente que a nota mais grave terá maior probabilidade de significar repouso. Qual seria o eixo nesta situação, e qual o polo máximo? Esta pergunta não pode ser respondida sem levar em consideração fatores específicos de cada contexto, já que muitas são as maneiras de inverter expectativas.<sup>7</sup>

Imaginemos uma série de transformações que aplicadas ao nosso modelo básico gerariam estruturas mais complexas de recorrência.

#### BORDADURA DE REFORÇO

Uma primeira variante do modelo básico é a

que se origina pelo reforço da nota do eixo com a introdução de uma bordadura, geralmente na direção oposta ao arco.

Ex. 2

*Victimae Paschali Laudes*, Canto Gregoriano

Vi - cti - mae pa - scha - li lau - des  
im - mo - lent Chri - sti - a - ni.

A bordadura neste caso é imprescindível para a percepção de *ré* como eixo, sua ausência tornaria *mi* igualmente elegível para tal papel, devido ao salto inicial *re-fa*. A bordadura permite realizar o salto que omite o vizinho superior de *re*. É claro que a bordadura também funciona a partir de uma oposição ou negação de *ré*, mas no contexto geral sinaliza sua função centro. Além disso, gera uma expectativa de movimento ascendente para o polo e conseqüentemente transfere energia para esta nota e sua resolução no *re* final, ou seja, aumenta o âmbito do movimento ascendente.

A bordadura de reforço não altera o modelo básico apresentado, mas sua presença intensifica certos mecanismos presentes neste modelo. Ainda no exemplo citado, a relação de 2a. (*re-do*) gera da no gesto inicial é projetada em várias outras situações do cântico, (*fa-sol-fa - la-sol-la*) dando origem a diversos paralelismos. Note a ambigüidade do fragmento (*la-do-re-la-sol-la-la* "Agnus redemit oves") que ao atingir o *re* agudo aciona

sua função centro ao mesmo tempo em que coloca-o como polo do sub-eixo *lá*.

A bordadura de reforço acontece com muita frequência como conclusão de um arco em direção oposta, sendo sua função aí mais de confirmação que de afirmação do eixo. Essa confirmação apaga momentaneamente toda possível ambigüidade gerada no interior do arco e estabelece assim seu final.

Ex. 3

Damett, *Beata Dei genitrix*

Be - a - ta De -  
ge - ni - trix  
Ma - ri - a,

A bordadura, procedimento genérico do qual a bordadura de reforço é um caso especial, é na verdade o embrião do arco, afastamento mínimo, e apesar de estabelecer uma negação da nota central (re forçando-a) dá origem muitas vezes a uma outra leitura da mesma, como bordadura inferior.<sup>8</sup> Essa ambigüidade tem origem na própria dualidade da relação do---re/re---do, que projeta de um elemento para o outro as mesmas leituras. (do— não-do=do-re/do-re = re — não-re).

Além disso, a bordadura é parte essencial dos mecanismos utilizados para a construção de ar



cos maiores, já que estes raramente são estruturados por um movimento em linha reta do eixo ao polo máximo; o movimento mais frequente é o ondulante com uma série de avanços e recuos, responsável pela formação de diversos pontos intermediários entre a origem e o maior afastamento.

#### FALSO COMEÇO

Se imaginarmos um deslocamento da bordadura de reforço para o início do arco e omitirmos a primeira nota da mesma, (originando uma situação semelhante à apojatura), teremos uma situação de falso começo. Note no exemplo abaixo a intenção nítida de economia da nota fá - consequente ênfase sobre o mi- até a cadência do c.4-5. A ambiguidade do início salva a melodia em questão do trivial.

Ex. 4

Anônimo, *Deutsches Lied*



O mesmo procedimento, agora ampliado, pode ser encontrado no Madrigal de Johannes de Florentia do qual transcrevemos o trecho a seguir. O vizinho superior ocupa três compassos antes do aparecimento do rê que introduz a leitura do eixo.

Ex. 5

Johannes de Florentia, *Madrigal*



Ao examinar todo o Madrigal percebemos no entanto que a função eixo em rê é transitória e que há uma progressão melódica descendente, que inclui outros eixos, até a nota sol. Interpretado retroativamente o mi pode ser considerado o primeiro membro dessa progressão apesar de sua leitura local colocá-lo como vizinho superior de rê.

#### SALTOS

O significado dos saltos provém do próprio sistema modal que ao estabelecer a norma de 'continuidade' por grãu conjunto gera uma medida do espaço auditivo das alturas. Os saltos são eventos que violam a contiguidade do sistema, ou melhor, ativam uma nova contiguidade entre notas separadas por intervalo maior que a segunda.

Essa nova contiguidade, que não deixa de parecer um tanto quanto mágica, funciona muitas ve

zes como reforço do princípio original ,pois ao ressaltar o que não está presente (as notas emi- tidas), gera interesse e atenção sobre o preenchi- mento do espaço vazio.

Na construção de arcos, identificamos dois ti- pos de salto: virtual e real. No primeiro caso uma nota do arco é omitida durante um certo tempo, aparecendo porém antes da conclusão do mesmo. Es- se salto dá origem a um espaço virtual porque mo- mentâneo. Já o salto real viola consistentemente a contiguidade do sistema e estabelece arcos com espaços vazios permanentes. Os saltos reais são menos frequentes que os virtuais, aparecendo prin- cipalmente no repertório Gregoriano.

Ex. 6a

*L'Homme armé* - melodia folclórica francesa do séc. XV (Virtual)

Musical notation for Ex. 6a, *L'Homme armé*. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures. The lyrics are: "L'hom - me l'hom - me l'hom-me ar - mē, l'hom - me ar-mē l'hom - me ar - mē doibt on don - ter". The melody features a virtual leap where a note is omitted for a short duration before reappearing.

Ex. 6b

*Benedicamus Domino* - Canto Gregoriano, Ofício (Real)

Musical notation for Ex. 6b, *Benedicamus Domino*. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures. The lyrics are: "Be - ne - di - ca - mus Do mi - no." The melody features a real leap where a note is omitted for a longer duration, creating a permanent gap in the system.

1. *Salto-Contiguidade*: Os saltos virtuais podem estar envolvidos em diversas funções dentro do processo de construção do arco. Se o salto é de âmbito superior a uma terça e acontece no início do arco, como no Ex 6a, temos geralmente uma situação de impulso, compensada pelo retorno gradual à nota central.<sup>9</sup> (Esse é também, como veremos mais adiante um tipo muito comum de assimetria). Neste caso, que é um modelo frequente, estabelece-se uma ligação direta entre a nota central e o polo máximo de afastamento (ou um de seus vizinhos), com o efeito adicional de ênfase sobre esta nota que é atingida por salto. Note-se no Ex. 6a, que é uma estrutura A3, como o polo de afastamento definitivo (a nota ré) é preparado pelo dó (polo do primeiro arco) e acaba absorvendo-o na descida gradual do terceiro arco.

O salto delimita espaços e distâncias presentes no modo, sendo nesta melodia absorvido pela contiguidade, passando na verdade a anunciá-la. As notas sol, dó e ré ficam relacionadas de forma especial. (Na segunda parte da melodia as relações são transpostas para re, sol e la). Além disso, o jogo entre salto e grãos conjuntos gera neste caso, uma tópica irregular em torno de sol, que tanto pode ser atingido gradualmente (c.2-4, 7-9), como instantaneamente (c.5). O salto re-sol do c.5 inverte a direção do primeiro salto, sol-dó c.1, o que acentua a irregularidade mencionada anteriormente. Essas discrepâncias construídas em torno do eixo, aumentam evidentemente o número de leitu

ras possíveis deste, dando origem a um processo tão estrutural quanto sutil de constituição de eixo por acúmulo de diferenças de significado.

A eliminação do c.5 evidenciaria seu papel estrutural na melodia. Note-se como esse segundo arco, instantâneo, exerce um equilíbrio dentro da A3, que permite a convivência, de outra forma redundante entre o primeiro e terceiro arcos; corrige retroativamente o movimento gradual dos mesmos. Há que observar ainda a relação entre o salto do c.1, do c.5 e o que acontece entre o c.5 e 6; são membros de uma mesma ordem.

Nos arcos salto-contiguidade a probabilidade da nota de chegada (no salto) ter significado especial é grande, pois ela geralmente condiciona os movimentos subsequentes.

*Contiguidade-Salto*: Já no Ex. 7 abaixo, temos saltos virtuais na conclusão do arco, como retorno à nota do eixo (mi).

Ex. 7

*Cunctipotens genitor*, Canto Gregoriano

A formação do eixo sobre mi é apenas um momento do movimento mi---lá que domina o trecho e coloca ênfase sobre os movimentos descendentes

por gráu conjunto (enfeitados por bordaduras). O retorno ao mi por salto torna-se necessário para evitar que esta nota seja alvo atingido por gráu conjunto, o que obscureceria o objetivo do trecho, ou seja, a descida para lâ. Os saltos recolocam mi como centro da atenção sem competir com o movimento descendente no qual este se insere. Além disso corrigem retroativamente o caminho mi--re--do--si--lã, com o caminho lâ--do--mi, funcionando portanto como uma espécie de 'memória alterada' da contiguidade apresentada.

*Contiguidade-Salto-Contiguidade:* Uma terceira situação, a do Ex. 8 abaixo, ilustra a utilização do salto virtual no meio do arco, cercado por contiguidades.

Ex. 8

F. Landini - *Amor c'al tuo suggetto*, Ballata

A - mor c'al tuo sug -  
get - to o mai da lle -

Este salto introduz o polo máximo de afastamento (lã), associando-o à nota mi, bordadura do eixo. Note como o re do c.4 está inserido num sub-arco em lâ, o que torna necessária a presença do dō sustenido, c.5, para sinalizar o retorno ao eixo em re. O salto nesta posição interrompe um movimento de bordadura re--mi-----re, introduzido com a contiguidade inicial. Por um lado inter

rompe esta contiguidade e estabelece um sub-eixo, por outro conclui o movimento por gráu conjunto e reforça o eixo em re. Esta última função é a leitura de maior alcance e absorve a primeira.

No Ex. 9 o salto virtual, c.5, entre contiguidades, também introduz o polo máximo de afastamento precipitando a volta ao mi. Note a ampliação do salto pela ligação com o dō3, nota mais grave da melodia. Trata-se de uma A2, sendo que o salto é justamente o elo entre os dois arcos.

Ex. 9

Tromboncino *Non val aqua*

Non val a - qua al mio gran fo - co,  
Che per pian - to non s'a - mor - za,

Saltos Reais

Os saltos reais efetuam uma espécie de bloqueio da contiguidade sistêmica; daí uma ênfase sobre as notas que delimitam o salto. Vemos no Ex. 10 como este procedimento é utilizado para reforçar a função-eixo da nota lâ, enquanto que o dō é percebido como membro do conjunto contíguo do-re-mi-fa-sol.

Ex. 10

*Cunctipotens genitor* - Organum livre Séc. XI

Cun-cti-po-tens ge-ni-tor de-us, om-ni  
cre-a-tor e-ley-son Chri-

A omissão temporária de um dos vizinhos do eixo é uma técnica frequente no Canto Gregoriano, algumas vezes utilizada para gerar ambiguidade entre duas notas.

PROJEÇÃO DO EIXO NA OITAVA SUPERIOR OU INFERIOR

O movimento em direção ao polo máximo, dá origem inúmeras vezes à criação de estruturas onde este último vem a acontecer sobre a própria nota de origem transposta à distância de oitava. Este procedimento reforça a interpretação feita anteriormente segundo a qual o polo máximo seria uma espécie de substituto do eixo. Além disso produz uma alteração digna de nota no nosso modelo básico pois elimina a oposição efetuada por nota diferente da de origem. Se quisermos manter tal modelo em nossa investigação precisaremos entender como é que a nota do eixo transposta à oitava desenvolve uma oposição à sua homônima; em outras palavras, deve haver um processo de ambiguidade que manipula as identidades das duas notas homônimas tornando-as não coincidentes.

Ex. 11

(arco formado por escala em do)

Vemos que no contexto do arco em questão a nota de origem e sua homônima mantêm uma relação de simetria. Tal simetria dá origem a certos desajustes; no universo de significados aí gerados é impossível efetuar uma translação perfeita do dó grave ao agudo. O dó inicial do Ex. 11 mantêm uma estreita relação com o ré, o mesmo não podendo ser dito em relação ao dó agudo. Este último associa-se ao si. Da mesma forma, do, re, mi e do, re, mi, fa são fragmentos constituintes diretos da identidade do dó grave, enquanto que lá, si, dó e sol, la, si, dó sinalizam o dó agudo.

É por aí que o processo de diferenciação acontece. A criação de um continuum entre o dó inicial e final atribui relações de vizinhança diferentes para notas idênticas além de uma posição temporal única a cada nota. Convém lembrar que nas estruturas de arco, o polo máximo ocupa posição rítmica estrutural fraca, ou anacrústica em relação ao eixo.

Ex. 12

Adam de St. Victor - *Jubilemas Salvatori*  
(Séc. XIII)

Ex. 13

G. Dufay - *Ave Regina Coelorum*

Ex. 14

Juan Encina - *Mas vale trocar - Villancico*

No Ex. 12 notamos que a projeção do eixo ré se insere num contexto de ambiguidade entre os dois eixos melódicos (re e lâ) o que favorece a leitura do re agudo como polo máximo do lâ. Neste caso a diferenciação de significado quase compromete a projeção do eixo ré. Só o fragmento final "concordi leticia" é que corrige retroativamente a frase, centrando-a em re e absorvendo a memória do ré agudo como parte da identidade do eixo.

Tendo abordado a oposição existente entre a nota do eixo e sua projeção, resta-nos mencionar sua contraparte na formação do processo de ambiguidade referido anteriormente, ou seja, a possibilidade que a projeção do eixo possui de representá-lo ampliando seu campo de atuação e sua intensidade de significação.

Essa possibilidade já está explícita nos modos, por causa do reaparecimento da nota inicial. Muitas vezes o movimento para a oitava desloca o eixo por tempo razoável; a subida acumula uma energia considerável na projeção do eixo, como é o caso do Ex. 13.

#### PROJEÇÃO DO POLO DE AFASTAMENTO

O mesmo mecanismo de intensificação por oitava aplicado à nota do eixo pode ser utilizado para a nota do polo máximo de afastamento. Essa intensificação do polo de afastamento acaba sendo absorvida pelo eixo pois acarreta um acúmulo da expectativa de retorno. Quando a projeção é fei

ta por movimento em grãos conjuntos a própria nota do eixo aparece entre as duas notas do polo separadas de uma oitava, ocupando porém posição rítmica fraca; tal procedimento exige no mínimo uma estrutura A2.

Ex. 15

G. Dufay - *Kyrie* da *Missa L'Homme armé*



Vemos no exemplo uma estrutura A4 com projeção da nota ré através de um movimento descendente de oitava com inflexão sobre o lá 3. Esse movimento introduz a nova leitura da nota sol-bordadura de lá e quarta de re. A complementação do terceiro arco é feita por salto, de forma a prolongar a função de ré como substituto do eixo; somente a cadência do c.7-8 promove a volta ao eixo real, e relê re como polo máximo de afastamento. Notem a peculiaridade do papel da nota mi, que, devido à cadência de Landini é vizinhança tanto de re como de sol. A propósito desta cadência verificamos que toda a melodia é construída a partir do fragmento melódico que a caracteriza.

Em geral quando uma leitura interna ao arco

corrige retroativamente um significado apresenta do anteriormente como é o caso da nota sol c.4, experimentamos uma situação de convivência de dois significados, ou seja, experimentamos uma oscilação entre as duas possibilidades o que não deixa de influir para a sensação de presença constante do eixo em sol. A presença de um eixo pode ser mantida por uma informação 'em memória', ou seja, por um substituto.

Abrimos um parêntesis para falar do processo básico de construção de coerência musical, pela conjugação de um par de significantes em competição por um mesmo significado. No exemplo em foco, sol(eixo) e re(polo máximo de afastamento) ocupam essas posições. A substituição de um pelo outro dá origem a movimento. Tocamos via construção de eixos um mecanismo estrutural ancestral do responsável pela criação de polaridades tais como a existente entre Dominante e Tônica na música dos três últimos séculos.

A projeção do polo de afastamento pode também ser realizada por salto como é o caso do Ex. 16. Neste caso, a nota do eixo aparece apenas no início e fim do fragmento, sendo a função eixo mantida pela aderência ao movimento por grão conjunto *la-sol-fa-mi/mi-re-do sust-si-la*



Ex. 16

G. Grabieli, *In ecclesiis* Moteto

In ec - cle - si - is  
be - ne - di - ci - te Do - mi - no, be - ne -  
di - ci - te Do - mi - no.

#### ASSIMETRIA E SUAS FUNÇÕES NO ARCO

As assimetrias surgem como resultado de uma lógica de construção que viola a expectativa de alta probabilidade de afastamento e retorno regular à nota do eixo, criando pontos de apoio intermediários. As técnicas relacionadas com saltos são as mais comumente responsáveis pela formação de assimetrias. O deslocamento do polo máximo para o início da melodia, fenômeno que ocorre na situação salto-contiguidade, aumenta a expectativa do retorno. O caso inverso geralmente requer bordadura de reforço para tornar a volta ao eixo convincente.

No Ex. 17 temos uma situação de assimetria por salto no interior do arco. O ré do c.4 é abandonado por salto de quinta. Notamos uma ênfase assim conseguida sobre a relação re-la-sol no in

terior de um arco em dō; o sol mantém relação tanto com o eixo (dō) que acaba prevalecendo, quanto com o lâ e o ré que pontuam o apoio sobre o próprio sol. (Consideramos aí o sol como polo máximo de afastamento por causa da projeção na oitava inferior).

Ex. 17

Dunstable-Sancta Maria

Sanc -  
ta Ma - ri -  
a,

A assimetria em questão torna o lá do c.3 totalmente diferente do lá do c.4. Enquanto o primeiro acontece no âmbito das previsões possíveis de um arco em dō, o segundo subverte tais previsões.

As assimetrias por gráu conjunto geralmente estão relacionadas à necessidade de adiamento do retorno ao eixo ou de ênfase sobre determinadas zonas melódicas.

#### OBSERVAÇÃO DE DOIS CASOS DE EIXO

A criação de um eixo melódico tanto pode ser



fenômeno local — momento de uma determinada estrutura — como pode abranger toda a composição, organizá-la por assim dizer, em torno de si. A presença do eixo é determinada pela importância e função escolhida para a nota em questão no contexto geral da composição. O eixo pode estar inserido num determinado movimento ou progressão e assumir um papel de ornamento numa estrutura mais abrangente, ou pode ele próprio significar 'permanência' - bordão - medida estipulada de todos os movimentos realizados. Situações intermediárias entre esses dois extremos são também frequentes, das quais a mais comum é a oscilação entre eixos, conflitantes ou não.

As situações de eixo transitório variam desde a bordadura ampliada até elaborações sobre notas-membro de progressão melódica com leitura de maior alcance. Encontramos no Ex. 18, o qual será examinado em detalhe, uma estrutura complexa de recorrência que ilustra uma situação de eixo transitório. Em se tratando de um moteto gótico não nos restringiremos ao exame de apenas uma voz. Notamos o aparecimento constante da nota mi nas duas vozes superiores entre c.1 e c.11, e seu desaparecimento a partir do c.12.

Ex. 18

G. Machaut S'il estoit nulz

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in French and Latin. The first system includes the text 'S'il estoit nulz qui pleindre se de-ust pour nul mes - S'a mours tous a mans jo -'. The second system includes 'ET GAUDEBIT COR VESTRUM chief que d'a-mour re - ce - ust, ir au com-man - cement fai-soit'. The third system includes 'je me devroi-e bien pleindre sans re - trai-re; son pris fe -'. The fourth system includes 'car quant pre-miers me vint enamou - rer, roit a - men - rir, car'. The score features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and accidentals.

Uma análise das relações harmônicas mostra uma progressão do acorde la/mi/la c.1-11, para o acorde do/sol/do c.13-18. A nota mi aparece como quinta do acorde inicial. Dentro do contexto da progressão entre as duas formações identificamos as seguintes relações-movimento:

Ex. 19



Enquanto a saída ascendente de mi é geralmente realizada via fá sustenido, a confluência descendente o é com fá natural. Essas duas versões são dois possíveis elos entre os acordes mencionados anteriormente. É óbvio que o fá sustenido atua como sensível para sol, enquanto que fá natural prepara mi. Essa é portanto uma primeira fonte de ambiguidade e ênfase em torno do mi, pois agora cabe uma escolha entre duas notas vizinhas superiores. Essa ambiguidade é transportada para o nível da progressão. O sol que é a quinta do segundo acorde tem também em memória uma dupla confluência. Outros dois elos de ligação entre os acordes são os movimentos mi-re-do e la-si-do, presentes no duplum e tenor respectivamente, imediatamente antes do c.13.

O movimento em torno das notas la e si, gera entre o compasso 1 e 11 várias relações-movimento de afirmação do primeiro acorde: 1.mi---mi 2.mi-fã sust-sol-la 3. la-sol-fa-mi-re-mi 4.la---la. Está presente no trecho a sagacidade de transformar relações-movimento de afirmação em relações-movimento de progressão. Desta forma, vemos que o item 2 acima se transforma em: mi-fa sust-sol-la-(si)-do. (c.9 ao 13, *superius*). O lá do *superius* oferece três leituras: 1. mi---la 2. la---sol 3. la---do.

Podemos observar nesta teia de relações a intenção constante de atingir situações onde o significado de cada nota se renova a partir da construção de novas relações. O que acontece então com a recorrência do mi, que relação mantém com a construção de novas relações?

Um levantamento de situações envolvendo o mi neste fragmento, nos dará evidência suficiente de sua atuação como centro de movimento melódico. O *superius* bordeja o mi durante 9 compassos, só então realiza o movimento para a nota lá. Já o *duplum* realiza um movimento descendente la---re c.1-8 e bordeja re depois disso. Concluimos que a constituição desse eixo - como de grande parte dos eixos encontráveis no repertório em questão - depende de movimentação melódica e não de estaticidade iterativa. O eixo é um agente de movimento, vindo a ser estabelecido por reforço ou por implicação. (O movimento la---re, c.1-8 no *duplum*, faz dessa última nota o ponto de chegada, mas a percepção da mesma como auxiliar inferior predomina, con-

tribuindo para a manutenção do eixo mi. O eixo absorve contradições ou mesmo se estabelece a partir delas).

Ao longo dos doze compassos de permanência do eixo mi, três situações acontecem: 1. inserção--bordejamento no sup./mov. descendente no duplum 2. manutenção--bordejamento no sup./bordejamento no duplum 3. abandono--mov. ascendente no sup. mi---la--do /mov. descendente no duplum mi--re--do.

A situação de abandono do eixo torna-se extremamente significativa pois acumula toda a energia do trecho, que se precipita a partir da 'hegemonia' de algo estabelecido. Além disso, realiza o primeiro grande movimento ascendente da peça, que é de certa forma anunciado pela contração de âmbito do início do moteto. A chegada ao dó é marcada por uma oitava pura (dó-dó). O abandono é construído na verdade por paradoxo. Os movimentos de afirmação se transformam em afastamento. O ré do duplum desempenha aí papel crucial pois lidera o processo de ambiguidade entre afirmar o primeiro acorde e substituí-lo. Por um lado é lido como bordadura, por outro como nota-de-passage. A novidade do dó(c.13 *superius*) mistura-se à expectativa do mesmo (somatório das previsões anteriores). Previsão e surpresa num só gesto. O espaço vazio e tenso criado pela pausa (o si ausente) estabelece a perspectiva de mudança eminente. A importância deste momento surge evidentemente da síntese que o realiza, colocando todos os eventos de até então em relação direta com essa mudança. A exis-

tência do eixo fornece significado para essas três operações (mudança-relação-síntese). O eixo permite a síntese quando do seu abandono.

Olharemos sinopticamente agora, cada aparecimento da nota mi, durante a situação de eixo:

*c.1-2 (sup.)* - nossa referência inicial é ritmico-harmônica. A iteração do mi capta atenção para a voz interna; é o primeiro sinal de sua transformação em eixo. O significado da iteração do mi ultrapassa o contexto local. As re-leituras desse pequeno trecho enfatizam sua função estabilidade, pois encontramos uma série crescente de mudanças: iteração c.1-2/ bordejamento c.5-9/ afastamento melódico c.5-11/ afastamento harmônico c.11-13. Olhada portanto do c.13, a iteração inicial significa "mudanças não ocorridas ainda", o que não coincide com o ponto de vista do próprio c.1, onde a iteração é o único movimento existente. Acredito que o conflito entre essas duas leituras se perpetue pelo trecho em questão e até mesmo por toda a peça. Notem como a iteração é reproduzida em cada ponto de afastamento do mi, fazendo coincidir deslocamento e estabilidade: c.1-2 (mi), c.3-4 (mi), c.5-6 (sol), c.7-8 (fã sust.), c.9-10 (mi), c.11 (lã), c.13-14 (dó).

*c. 3-4 (superius) c.4 (duplum)*: Aí, o estabelecimento de confluências e partidas; mi-re-mi, mi-fa-mi, mi-re-do-mi, sol-fa-mi-re-do-...mi, mi-fa-... Notem como a nota sol é antecipada por insinuação. O fragmento mi-re-do-mi, transforma-se no final do trecho em movimento de afastamento do eixo; detalhe e estrutura se interpenetram. Cor-

reção retroativa da ausência de vizinhanças do mi inicial.

*c. 6 (superius)*: O mi lembra que foi centro, agora apenas bordadura (que já foi centro) de um novo e provisório: Fá sustenido. Nova confluência/partida, mi-fa sust.-mi. Correções retroativas: 1. da ausência inicial, 2. da confluência/partida superior c.2-4, 3. da sensação de centro. Previsão de movimento ascendente.

*c. 6 (duplum)*: O mi ganha função de nota auxiliar do re. *c.7*; trânsito de centro para vizinhança. Note o paralelismo entre mi---re e mi---fá sust.

*c. 9 (superius)*: "Sou outra vez centro"; "lembro ter sido ausência, centro, vizinhança". Esse mi antecede o afastamento do eixo, e é substituído pelo mi do *c.11 (duplum)*, mi-fá sust.-sol-la.

*c. 11 (duplum)*: Vários paralelos com o mi do *c.3*, não chegando a ser uma tentativa de reinstaurar as condições iniciais. Ênfase em "eu fui, eu sou". Re-apresenta as confluências/partidas originais. O dó do *c. 13* absorve o mi como terça superior, mi-re-dó.

Quando a composição se encontra centrada em torno de um eixo, este acompanha cada movimento realizado e se encontra implícito em todos os momentos. Há aí a necessidade de diversificar a constituição dos arcos. Examinaremos também em detalhe o virelai *Plus dure* de Machaut.

Ex. 20

G. Machaut - Plus Dure

1. 5. Plus du - re que un dy - a - mant ne que pier - re d'a y -  
4. par un ac - cueil at - trai - ant, m'ont au cuer en re - sgar -

mant est vo dur - tē, da - me qui n'a - ves pi - tē, de  
dant si fort na - vrē que ja mais joi - en'a - vrē, ju -

vostre a - mant qu'o-ci - es on de - si - rant vostre a - mi -  
sques a - tant que vo gra - ce qu'il a - tant m'au - res don -

tiē. 2. Da-me, vo pu - re biau - tē qui tou - tes passe,  
nē. 3. simple et plein d'u - mi - li - tē, de dou - ceur fi -

1. a mon grē, et vo sam - blant  
ne pa - 2. rē, en sous - ri - ant,

A apresentação do eixo com menor desvio acontece entre c. 1-4. Neste trecho, a definição do eixo é mais por delineamento, tornando a recorrência desnecessária. Duas direções de movimento que tem como ponto de partida chegada o re são ativadas a partir de um único motivo: 1,2,3,4 .

mi	mi						
re	re			do	do		re
		do	do				
		si				si	
			la				
1-2-3-4		4	- 3	- 1	- 2		
		1-2-3-4	1	3	2	4	

O motivo em questão descreve um percurso de saída e chegada a re. Note-se a ambiguidade criada pela disposição dos motivos de forma a tornar o si em final do terceiro ciclo (repouso portanto) e ao mesmo tempo preparação do ré no ciclo 4.

No trecho, vários graus de ausência ou presença da nota ré podem ser identificadas. O dó sust. passa a significar uma presença eminente (confluência). O lá ganha significado de ponto mais afastado-ausência máxima-. Voltamos a insistir que a existência de um eixo polariza as notas ao seu redor e que neste processo as situações de ausência e presença desenvolvem uma relação de oposição e ao mesmo tempo equivalência, ou seja, a ausência máxima é a maior evidência da presença do eixo.

Cabe aí, incluir a voz inferior num exame das relações melódicas presentes: 1.sol----re (inf.)  
 2. la-si-<sup>do</sup> re-mi (sup) 3. re-mi-fa-sol (inf.)  
           <sub>do</sub>

4. la---- re -----sol; além da sub-relação 5. mi-re-do-si-la, ou, mi-----la (sup). Nesta sub-relação já temos uma translação da relação la----re que será confirmada e ampliada adiante na composição, c.23. Temos aí outra situação ancestral da tonalidade, onde o vizinho superior do centro, pode por relação de quinta precipitar um novo centro.

O dó sust. relê o dó e passa a funcionar como confluência máxima. Porque adotar uma via dupla de acesso inferior ao re? Além de aumentar a ambiguidade em torno do re, há aí uma distinção: enquanto que o dó sust. funciona como presença eminente do re, o dó passa a ser associado com o lá, para o qual converge.

Passaremos a examinar agora as seguintes seções: I.c.5-10, II.c. 11-16, III.c. 17-22, IV.c. 23-26/27-32.

I. Dois processos semelhantes e alternativos são gerados: afirmação e afastamento. A constituição do eixo utiliza ambos nesta composição. No c.9, o ré atingido via dó, não é de forma alguma o repouso, funciona como preparador do lá. (1. re-----la, sol re 2. re-----la (relê a relação la--re) 3. A relação mi-----la se fortalece, c.7. 4. dó nat.-re (falso vizinho).

Mas se o movimento é dirigido para lá, porque então omitir o si? Não ficaria dessa forma mais completa a descida? (c.7-10). Se incluirmos o si no c.9 veremos que muito pelo contrário, neste caso ré é quem ganha significado de chegada. Isto

porque o si faz parte da fórmula cadencial para ré. (c.3-4/21-22/32-32). A via dupla foi criada apenas para a nota dô; o si está comprometido com o re-centro, daí ser necessário omití-lo. Também foi necessário omitir na voz inferior a nota que antecederia re, e pela mesma razão; uma direção dupla para esta nota torna-la-ia chegada.

Note-se que o movimento para a nota lá é feito quase que da mesma forma do primeiro trecho:

mi	mi	mi	mi
re		re	re
	do	do	
	si	do	
	la	la	

As únicas diferenças são a eliminação do si e a introdução do re depois do dô. O movimento básico é o mesmo.

A presença desse re aí cumpre várias funções diferentes: 1. mantém a nota re em evidencia, ativa a memória do "eu fui centro" 2. gera uma ambigüidade em relação ao lá, que não é atingido por vizinhança 3. gera uma implicação de movimento em relação a mi. Esta implicação (do-re-mi)corrige a relação mi---re, invertendo-a. (a implicação torna-se explícita nos c.15-16). Além disso inicia uma inversão da relação mi----la, passando a la-----mi (c.11-16)

No c.9 o ré está preso a essa 'cena' de múltiplas interpretações e sentidos. Podemos falar nesse contexto, de significado subjacente ou remoto e de significado transformado. Vemos que uma sub-relação passa a primeiro plano e reinterpreta o eixo; para tanto faz referências ao mesmo.

A omissão do si na vizinhança do re acontece em paralelo à sua introdução com uma função diferente. No c.5 podemos assinalar a sub-relação si-----mi. A nossa série de translações se amplia para: sol-----re/ la-----re(2-4) / re-----la(1-2) mi----la (1-2) / la-----mi (11-16) / si-----mi(5-6).

Vale a pena observar a formação de um sub-eixo no mi, (c.6-8). É esse procedimento que torna a implicação do c.9 viável e que fortalece a relação mi-----la (harmônica no c.7-melódica c.5-6/8-9). As notas ré dos compassos 6,8 e 9 são exemplos da transformação do re de eixo em vizinhança de mi. No c.6 o ré não recebe ênfase rítmica, além disso está fora do âmbito melódico de quinta do nosso motivo gerador transformado, si---mi. No c. 8 o ré também não recebe ênfase rítmica, está incluído dentro do motivo gerador como passagem para dô (sol-----dô). No c.9 o ré recebe ênfase rítmica de duração, sem ameaçar o processo de afastamento do eixo.

II. No c.15 o ré funciona como nota-de-passagem para mi que é atingido como "chegada". (Veja a oitava com a voz inferior). Essa é a concretização da implicação já presente no c.9, aliás perceptível no próprio c.1. O mi é atingido depois de movimento em torno dele semelhante ao que gerou um sub-eixo no fragmento anterior. Notem como o c. 14 é exatamente idêntico ao c.1 e no entanto com significado totalmente diferente. Duas relações de vizinhança: re-mi/fa-mi.

III. O terceiro fragmento tem como meta a

nota re. A afirmação do re é precipitada pelo aparecimento do dô, mas já é preparada antecipadamente pelo movimento la-----re a partir do c. 19. Este fragmento refaz sistematicamente o percurso das relações de 5ª: si----mi----la----re (VI-II-V-I....?????)

IV. A brincadeira de afastamento do eixo continua séria na segunda parte da peça, entre c. 23-32. O mi torna-se aí extremamente importante pois sustenta por um lado a relação de 5ª com o lá responsável por sensação de repouso nesta nota, e por outro a relação de vizinhança com o rê, que é ativada na 2ª casa via dô sust. para o retorno. Ouçam no c. 26 a síntese dessas relações. Dois detalhes interessantes aumentam a sutileza da situação. Em primeiro lugar note-se que o lá é harmo-nizado com re na voz inferior. Daí um paralelo com o início re \_\_\_\_\_ la; o rê além de competir com sol \_\_\_\_\_ re

o lá é o seu próprio apoio harmônico! Em segundo vejam que apesar da relação de vizinhança mi---re ser bastante clara, não podemos deixar de entrever o caminho mi---la---re, c. 27-32. O lá também apoia o re com o qual compete!

#### CONCLUSÃO

Realizamos uma abordagem da recorrência de elementos de um conjunto (Sistema Modal), em séries lineares (melodias), sinalizando a possibilidade de múltipla significação originada por este processo. Utilizamos a palavra *eixo* para nos refer

irmos a estruturas criadas por esta diversidade de significação. Deduzimos a partir de uma situação ideal-simplificada, uma série de variantes e observamos as transformações de significado ocasionadas, o que nos fez entrar em contato com diversas estratégias de recorrência. Fica insinuada a possibilidade de sistematização de tais estratégias.

Concluimos, lembrando que a idéia de eixo não surge da construção de uma "unidade"; esta última relaciona-se apenas com um tipo de *memória do eixo*, a memória em forma de síntese. Outros tipos de memória e a própria construção de eixos melódicos dependem de uma série de alterações de significado da nota central, ou seja, do acúmulo progressivo de ambiguidade.

## NOTAS

1. É sintomática a recente convergência entre Linguística, Semiologia, Teoria da Informação, Cibernética e Teoria da Música.

2. Referimo-nos aqui, ao sistema 'in vitro', deixando em suspenso portanto, a validade histórica ou não do conceito de Sistema Modal. Ao assinalar que "a idéia de composição polifônica concebida em termos de modalidade pura é mera ficção", Lowinsky (*Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley, 1961) revela essa discrepância entre a teoria disponível e a prática composicional do séc. XVI.

3. A linearidade das melodias é apenas uma aparência. O processo de decodificação das mesmas aproxima-se do modelo de 'rede de significados'. Ernst Kurth identifica já em 1917 três níveis (sempre três) no processo de construção e percepção de melodias. (Bent, Ian D. *Analysis*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980).

4. Estes conceitos aparecem nas anotações tomadas por Susan Parenti da 1ª. sessão dos Seminars in Experimental Music da Universidade de Illinois-winter 1980, sob a orientação de Herbert Brün.

5. Vide Meyer, Leonard. *Music, the Arts and Ideas*, (Chicago, The University of Chicago Press, 1967) onde três tipos de significado associáveis à audição de música são investigados. p.12-16.

6. Ferreti, Paolo. *Esthethique gregorienne: Traité des formes musicales du chant gregorien*, vol. I. Paris, Ed. Societé de San Jean L'Evangeliste, 1938.

7. Neste sentido vale a pena observar a oscilação entre sol<sup>3</sup> e sol<sup>2</sup> demonstrada pelo superius da conhecidíssima 'O Rosa bella' de Dunstable. Note-se que apesar de ser alvo de movimento melódico e significar repouso o sol<sup>2</sup> é absorvido pelo sol<sup>3</sup>.

8. Além disso, a bordadura é parte essencial dos mecanismos utilizados para a construção de arcos maiores, já que estes raramente são estruturados por um movimento em linha reta do eixo ao polo máximo; o movimento mais frequente é o ondulante com uma série de avanços e recuos, responsável pela formação de diversos pontos intermediários entre a origem e o maior afastamento.

9. O salto de terça pode também, ocasionalmente, representar impulso a ser compensado.



## ESTUDO DO MOVIMENTO DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Maria da Conceição Castro Franca Rocha

O trabalho que estamos desenvolvendo tem, para nós, um significado maior e especial, levando-nos a uma reflexão que, no momento, concretiza uma idéia bastante antiga no processo histórico de nosso povo e, especialmente relacionada à realidade dos cursos de dança.

Pensar sobre o negro, admirar suas manifestações, reviver seus costumes, não é novidade para ninguém. Pelo contrário, o modismo por esse assunto atrai cada vez mais pessoas interessadas com os mais diversos objetivos, desde a simples curiosidade passando pela prática do culto religioso, até estudos sociais com bases científicas.

Apresentado no III CAB, realizado em Recife de 20-24 de setembro - 1982.

Nosso objetivo está entre os possíveis existentes nos dois extremos acima, na área da arte, porém, voltado para uma realidade local que não é possível esquecer: os cursos de Dança, sua clientela e sua proposta de trabalho.

Cada vez mais acompanha-se o ingresso de alunos nos cursos universitários de dança da UFBA que, com a vivência, a experiência da realidade cultural negra demonstram que nossa dança não pode estar distante desta realidade mas, ao contrário, deve voltar-se para este dado que sempre esteve integrado na nossa cultura.

Por outro lado, observamos nas propostas de trabalho desses cursos uma grande valorização de aspectos culturais importados, relativos à cultura europeia e americana, culturas dominantes, induzindo aos alunos tanto um modelo estético quanto uma consciência artística de outrem, correspondente a uma realidade que lhe é estranha e a interesses distantes e dissociados dos seus. Desta forma só mediocrementemente consegue imitar o estrangeiro assumindo um trabalho cego aos valores de sua comunidade, sua terra e sua gente demonstrando assim uma atitude elitista e preconceituosa em relação a nossas raízes.

Como assinala Darcy Ribeiro, "a imitação do estrangeiro não seria um mal em si, mesmo porque as transplantações culturais são inevitáveis e vem associadas frequentemente a fatores de progresso. O mal residia e ainda reside na rejeição de tudo que era nacional e principalmente popular, como sendo ruim, porque impregnado da subalternidade da ter

ra tropical e da inferioridade dos povos de cor."<sup>1</sup>

Acreditamos assim ser necessária uma revisão das propostas de trabalho voltando-se para uma realidade da qual não podemos fugir, adequando a formação universitária de nossos alunos tanto quanto possível às reais necessidades culturais de cada um. Por se tratar de um trabalho corporal criativo deve atender à verdade existencial e cultural desses, proporcionando uma autenticidade e explicitando pelo movimento as divergências étnicas e as contradições culturais.

Assumindo essa posição estaremos com uma proposta de dança para nossos cursos mais compatível com esta realidade cultural pois a dança contemporânea tendo um caráter universal deve simultaneamente e obrigatoriamente incorporar também as expressões artísticas nacionais.

O trabalho não se limita à dança negra no seu aspecto formal; queremos dançar sem perder nosso referencial cultural e artístico da Bahia, mas estendendo-a como a representação de um feixe de relações inter-culturais.

Copiar apenas a dança negra africana não atenderia nossos objetivos. Sabemos que nossa cultura é o resultado dinâmico do contexto sócio-histórico obedecendo a processos de seleção, associação, síntese, adição e interpretação de elementos herdados, absorção e re-elaboração de outros novos, cujas variações foram se estruturando de acordo com os inter-relacionamentos étnicos locais, conformando e delineando um sistema cultural básico, que permitiu a condução latente e a homogeinização dos elemen

tos essenciais de seus sistemas de origem.<sup>2</sup>

Todo esse processo dinâmico resultante de contatos interétnicos e interculturais se processou entre os negros através da comunicação oral, com um repertório linguístico de origem africana meio de expressão simbólica de seus valores, sobretudo os religiosos e pela comunicação corporal, isto é, o corpo como transmissor da cultura onde o movimento e a dança acontecem em quase todas as manifestações, sejam elas de caráter religioso, guerreiro, artístico, social, etc. Este fato nos leva mais uma vez a constatar o descompasso entre os programas dos cursos de dança oferecidos pela EMAC-UFBA e a realidade cultural baiana.

Na 1a. etapa a pesquisa tem como objetivo observar o procedimento corporal da dança negra, na cidade do Salvador, visando levantar as características contrastantes com o modelo adotado nos cursos de dança da UFBA, tomando como referência básica e diferenciadora a expressão dramática do movimento na dança negra.

Num segundo momento, realizaremos outro levantamento de dados semelhantes ao primeiro no Recôncavo Baiano, área onde histórica e culturalmente se enraizou a influência africana e cujas manifestações artísticas na dança se revelam distintas da quelas também de origem africana em Salvador.

Findo o levantamento realizado na Cidade do Salvador e no Recôncavo Baiano, passando pelas cidades de Cachoeira, São Félix, Santo Amaro, etc., entraremos na terceira etapa que se constitui na análise teórica e prática dos procedimentos corpo

rais observados, comparando-os com o modelo de dança adotado atualmente nos referidos cursos.

A quarta etapa deste trabalho visa a constatação de que a dança afro-brasileira contém elementos divergentes do modelo de dança tal como está sendo oferecido, e a tentativa de inclusão de disciplinas nos referidos currículos dos cursos de dança da UFBA e a possível modificação de conteúdos de outras disciplinas dos mesmos.

Cada etapa de trabalho será concluída com a apresentação de um espetáculo público apresentando os dados da etapa correspondente.

O primeiro passo para se concretizar a proposta na sua primeira fase, ocorreu com a união de alguns professores e alunos do referido curso que por interesse e/ou vivência na cultura negra demonstraram sensibilidade quanto à temática central da pesquisa.

A troca de informações dentro do grupo se voltou para uma análise, mesmo que sucinta das principais manifestações artísticas e culturais negras.

As características físicas, a postura corporal, os costumes, o trabalho, o lazer e as manifestações religiosas foram exploradas não só na observação mas também na prática. Realizamos laboratórios e exercícios de improvisação com o grupo, objetivando primeiramente chegar a resultados vivenciados e constatados por todos e posteriormente oferecer o resultado dessa 1a. etapa em dois níveis: o primeiro se refere a uma análise descritiva dos procedimentos básicos (laboratórios, improvisações, etc.) e o segundo, de caráter prático, configurado

na montagem de um espetáculo, como uma síntese provisória desse estudo do movimento da dança afro-brasileira.

Essas idéias junto às experiências do grupo nos levaram a resultados provisórios que foram sintetizados em um espetáculo intitulado "ODUNDÊ".

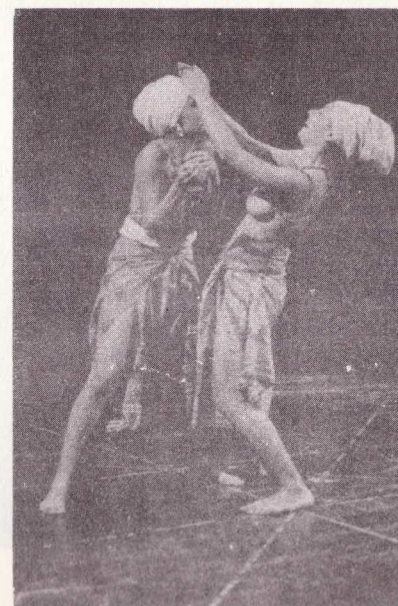
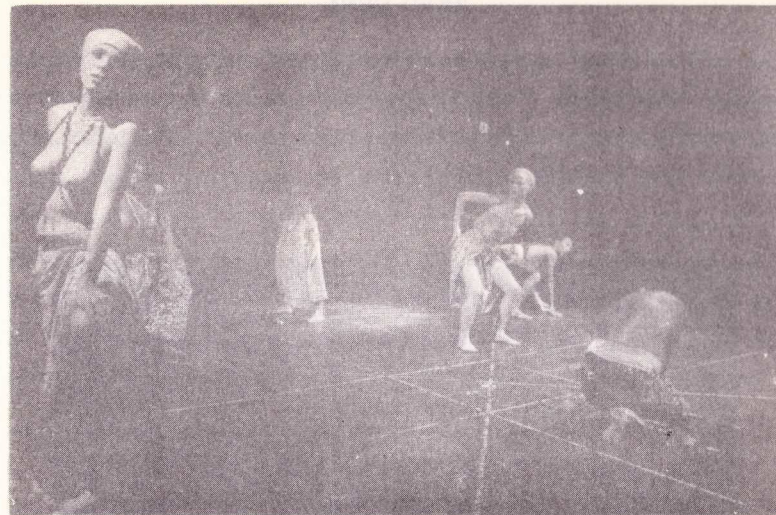
"ODUNDÊ" por significar ano novo, nova era, um novo ciclo que se inicia, um novo trabalho no curso de dança da EMAC-UFBA. Na verdade uma nova proposta para ser avaliada criticamente e incorporada.

"ODUNDÊ" revelou cenicamente nosso processo de pesquisa. Inicialmente trabalhando com a manifestação autêntica, para depois extrapolar criativamente levando em consideração os elementos da dança: movimento, tempo, forma e o espaço, constituindo esse último o aspecto mais livre no trabalho da composição coreográfica.

Passamos a relatar o roteiro do nosso espetáculo procurando explicar cada cena dentro de um todo que é ODUNDÊ.

#### 1a. CENA

Caracterização do povo, inicialmente pelo rosto, traços fisionômicos, expressão facial chegando ao corpo, enfatizando a postura no trabalho, no lazer, no descanso, etc., incorporando à cena elementos que explicitam mais claramente as atividades exploradas com a manipulação do objeto.



## 2a. CENA

Coreografia baseada no LUNDÛ, dança proveniente de Angola ou Congo, que demonstra na sua movimentação características espanholas evidenciando a influência dos colonizadores.



## 3a. CENA

SAMBA DE RODA - Uma das maiores manifestações da dança popular afro-brasileira. Conserva até hoje sua autenticidade tendo como característica principal a umbigada e como passo básico, o pé arrastado no chão. É uma dança que acontece em qualquer lugar desde quando o ritmo esteja presente, levando as pessoas a sambar. Sua movimentação cheia de uma energia vibrante transporta os presentes a um clima mágico.

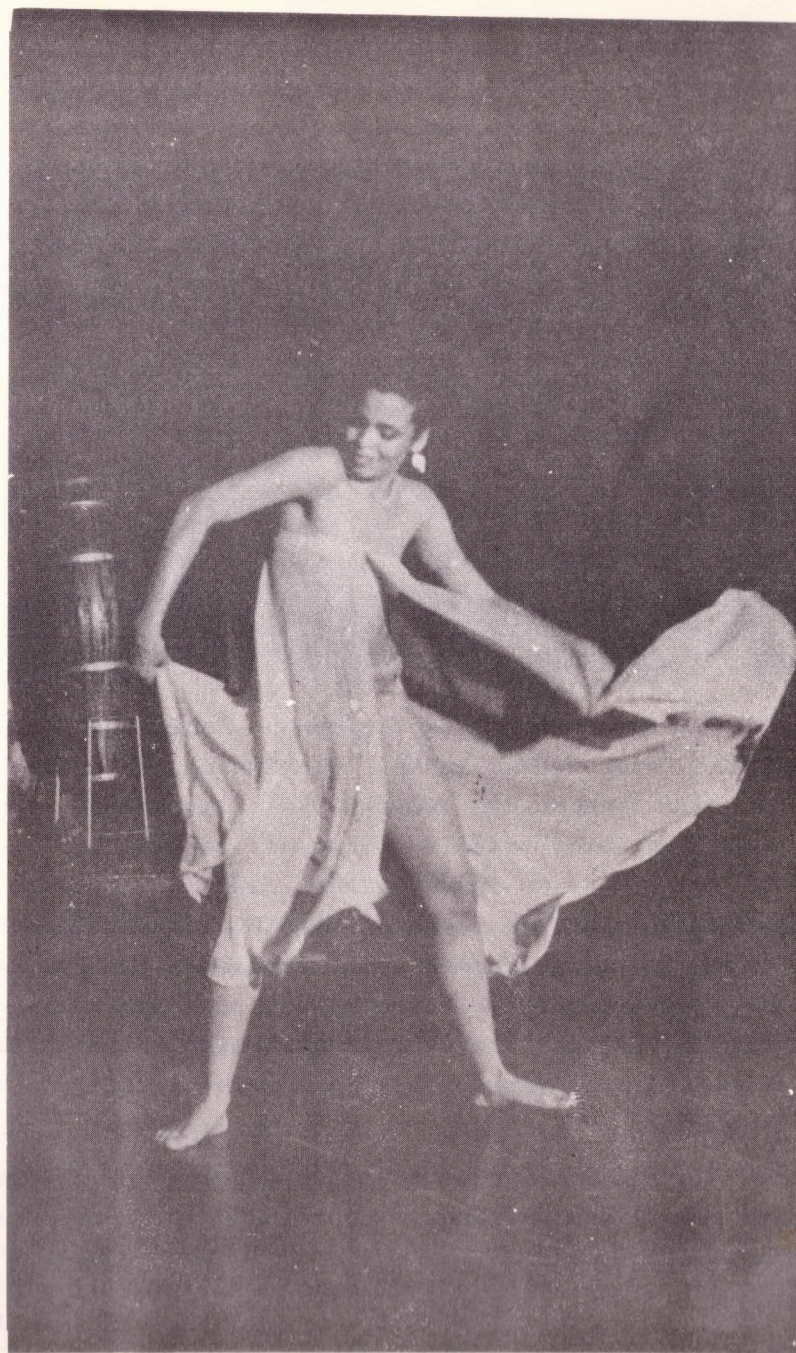


#### 4a. CENA

MARISCADA - baseada no ato de mariscar, praticada em toda zona litorânea do recôncavo baiano quando a maré está vazia, com finalidade de buscar alimento para a própria sobrevivência. Sempre realizada à noite com um fecho de luz para clarear o percurso, sugere o mistério ligado ao pescador e ao mar.

#### 5a. CENA

Solo baseado na dança do orixá OXUM. É a primeira das danças religiosas exploradas no espetáculo e selecionadas pela riqueza da movimentação, por outro lado, essas danças oferecem uma visão da força do matriarcado nas comunidades negras. Esse primeiro solo, fala da deusa das águas doces e representa a riqueza, o belo, o feminino, o sensual, o mistério e o feitiço. Sua movimentação inicial é contida, lenta e ligada para depois explodir em movimentos fortes, agressivos e cheios de energia.



#### 6a. e 7a. CENAS

Nessas duas cenas o trabalho baseia-se nos orixás NĀNĀ e OMOLU. Omolu entra em cena carregado por Nānā, a mais antiga entidade das águas. Tem por característica o poder e proteção. Omolú, orixá que tem o domínio sobre as doenças epidêmicas, é um dos orixás mais populares e temido por aquelas comunidades. Esta cena mostra a relação entre mãe e filho, tendo como temática a proteção e os ensinamentos.

#### 8a. e 9a. CENAS

Tem uma característica particular e intencional, os dois orixás, um masculino, dançado por uma mulher, e o feminino, interpretado por um dançarino. Nosso objetivo foi mostrar que a energia pessoal independe da forma física que habitamos. Os orixás foram OGUM e IANSĀ. O primeiro é o deus guerreiro senhor das guerras e das estradas, é o patrono das artes manuais no que diz respeito a todos os metais, um inventor das indústrias e herói cultural, altivo e um tanto bravio. Iansã, deusa dos ventos e das tempestades, é uma das esposas de Xangô, única que lhe faz companhia nas suas campanhas, revelando-se excelente guerreira. Seu lado aventureiro lhe assegura a mais valente dos orixás femininos.

No final dos dois solos os dançarinos travam uma peleja demonstrando a capacidade de luta das duas energias.



#### 10a. CENA

É a dança de caboclo, mostra a influência sofrida pelo negro ao chegar aqui na época da colonização e sua convivência com o índio. Essa dança é comum nos terreiros de candomblé, espaço onde foi desenvolvida e explorada a espiritualidade do índio. O caboclo não é um orixá, porém mostra a característica brasileira dessa manifestação. Executada por um grupo de dançarinos que reagem e atacam a movimentação da solista que interpreta a bravura e desconfiança cabocla.



### 11a. CENA

Finaliza o espetáculo a síntese provisória da nossa pesquisa concretizada em uma coreografia baseada na dança negra com uma expressão contemporânea. Todos os procedimentos básicos observados no processo de trabalho e que relataremos a seguir foram explorados coreograficamente levando-se em conta o trabalho quanto à dinâmica desses movimentos.





Todo esse processo que acabamos de relatar foi o caminho seguido para pesquisar e encontrar nos objetivos que na sua mais alta compreensão é a procura de uma linguagem corporal verdadeira para os nossos dançarinos.

As observações iniciais indicam profundas divergências entre a dança afro-brasileira e a dança moderna com raízes americanas e européias. Os pontos que relataremos a seguir ainda estão a nível de observação, sem nenhuma comprovação, sendo esta etapa realizada no final de toda coleta de dados.

. A dança afro-brasileira não separa o ato de dançar e a preparação técnica. Esta última é o resultado de costumes, atitudes e trabalho realizados no cotidiano, tais como: o lavar e esfregar uma roupa ou até mexer uma panela, influencia na movimentação do ombro, braço e essencialmente na musculatura das costas. O ato de ficar abaixado, acocorado, influencia diretamente no dançar com o joelho ligeiramente flexionado, demonstrando a força necessária para esse procedimento como também a força na perna para o salto e pulo. O hábito de carregar e equilibrar peso na cabeça determina a coluna bem colocada e ereta numa totalidade corporal da cabeça aos pés. Ou então, a habilidade do ato de dançar é adquirido na própria prática.

. Na maioria das danças o pé está por inteiro no chão apoiando o corpo, o peso corporal está solto em cima do apoio sem a preocupação de sustentar ou alongar o tronco e com os joelhos flexionados, o dançarino está pronto, disponível e solto para obedecer aos impulsos sugeridos pelos ritmos,

em movimentos vibrantes e dinâmicos. Essa reciprocidade de música e movimento é outra característica fundamental da dança negra. Assim como o ritmo induz o movimento e determina seu tempo, a dinâmica do movimento sugere o ritmo num ato de correspondência e perfeita interação resultando num acontecer de dançarino X músico.

Não existe qualquer preocupação quanto a uma posição ereta do corpo e alongamentos como comportamento básico da dança; pelo contrário, o costume de dançar com os joelhos flexionados e o tronco relaxado nega inteiramente a preocupação com o alongamento tão frequente tanto na técnica da dança moderna assim como na técnica do ballet clássico.

É total a falta de preocupação com preparações de comportamento ou atitudes para ocorrer o pulo ou salto, giro ou roda, esses movimentos vão acontecendo por uma necessidade do corpo e ocorrem das maneiras mais variadas possíveis.

Por fim, o prazer e satisfação de dançar, levam o dançarino a uma atitude natural e relaxada, obtendo uma relação estreita entre o espectador e aqueles que dançam.

Com esses resultados, embora provisoriamente, já podemos falar da ausência de rigidez na postura ou preparação corporal desses dançarinos, os quais ficam com um vocabulário de movimentação rico e sem limites de ocorrência. O movimento surge do impulso criativo do dançarino resultando numa imagem dinâmica e cheia de energia que contagia todo aquele que assiste.

É com essa verdade que trabalhamos e montamos ODUNDE onde os momentos coreográficos são frases. Frases/movimento/texto que são a nossa fala expressa na linguagem do nosso corpo. Linguagem de uma cultura viva, inerente ao que somos porque é ritmo, gingado, sensualidade, dança que flui sempre com o pé por inteiro no chão.

#### NOTAS

1. Darcy Ribeiro. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1972. p. 108 e 109.

2. Juana Elbein dos Santos. O Ethos Negro no Contexto Brasileiro. *Revista da Cultura*, nº 9, 1977.

#### CONTRIBUÍRAM PARA ART 005

##### 1. Armino Bião

Professor Assistente I no Departamento de Teatro da EMAC-UFBA. Graduado em Filosofia pela UFBA. Atualmente concluindo o Mestrado em Interpretação na Universidade de Minnesota. E.U.A.

##### 2. Hans J. Koellreutter

Compositor, pedagogo e teórico. Atualmente Professor da Faculdade Paulista de Artes (Composição, Matérias Teóricas, Estética) e da UNI-RIO (Análise Estética e Pós-graduação).

##### 3. Paulo Lima

Professor Assistente no Departamento de Música da EMAC-UFBA. Graduado em Composição pela Universidade de Illinois - E.U.A. M.S. pela Universidade de Illinois - E.U.A.

##### 4. Jamary Oliveira

Professor Assistente IV no Departamento de Música da EMAC-UFBA. M.F.A. pela Universidade Brandeis - E.U.A. Pesquisador III-A pelo CNPq.

##### 5. Maria da Conceição Castro Franca Rocha

Professora Assistente III no Departamento de Dança da EMAC-UFBA. Licenciatura em Dança-UFBA. Mestrado em Educação-UFBA.



Impresso na  
Gráfica Universitária  
Salvador - Bahia

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A Revista de Arte da EMAC aceitará para publicação trabalhos dos seguintes tipos, relativos à área de Arte:
  - a) artigos que relatem observações ou experiências originais;
  - b) artigos especificamente voltados para atualização ou análise de temas de interesse artístico;
  - c) pequenos comentários e críticas;
  - d) comentários a idéias expressas em artigos já publicados.
2. Os originais devem conter o nome completo e dos sobre o autor ou autores. Devem ser datilografados em papel branco, formato ofício, em um só lado da folha, com espaço duplo e margens amplas, observando-se a ortografia oficial.
3. Duas vias do trabalho devem ser encaminhadas à Comissão de Coordenação do Periódico, juntamente com um documento que autorize a sua publicação.
4. As referências bibliográficas e/ou as notas ao texto devem ser numeradas em ordem crescente, constituindo portanto, lista única no final do texto. Ficam excluídas as notas de rodapé.
5. *Apresentação Gráfica:*
  - a) Usar espaço duplo, exceto para as notas de final do texto resumo e citações bibliográficas longas
  - b) Margens de 3,5cm na lateral esquerda e 2,5cm na margem direita.
  - c) Numeração em algarismos arábicos na margem superior direita.
6. Os artigos deverão ser acompanhados de resumo (em português) com até cem (100) palavras. As ilustrações e tabelas com as respectivas legendas virão em folhas separadas indicando-se no texto o lugar em que deverão ser inseridas. Os desenhos deverão ser copiados a nanquim assim como os exemplos musicais.

