

revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

abril de 1983

700 Arte
Título: Arte : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UF
n 7 abr 1983



993308
127081

MATERIAL DE CONSULTA

ART 007

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
abril 1983

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 especificamente solicitados.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.
Parque Universitário Edgard Santos
Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

EDITOR: Paulo Lima

CO-EDITOR: Jmary Oliveira

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

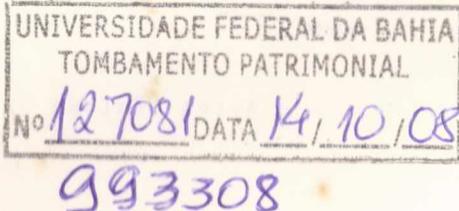
CONSELHO EDITORIAL: Alda de Jesus Oliveira, Ana Margarida C. Lima, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Maria da Conceição C. da Franca Rocha, Maria Eunice L. Ferreira Lima, Marli de Assis Sarmento, Cleise Mendes, Harildo Esteves Deda, Paulo Dourado.

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

SUMÁRIO

-w	Música Brasileira do Séc. XVIII e a Definição do seu Estilo - Régis Duprat	03
✓w	Marcos Aculturativos na Etnomusicologia Brasileira II - Manuel Veiga	09
-vv	A Questão Ética na Mímese Artística - Cleise Mendes	57
✓v	Definições Estéticas e Comunicação Artística (ou Como Vai a Música Contemporânea?) - Ricardo Tacuchian	81





Ficha catalográfica

ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).

Periodicidade varia: n. 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano.

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

CDD 705
CDU 7(05)

Tiragem: 1.000 exemplares



MÚSICA BRASILEIRA DO SÉC. XVIII E A DEFINIÇÃO DO SEU ESTILO

Régis Duprat

Um retrospecto do nível atual de conhecimentos sobre as atividades e produtos da cultura musical brasileira do período anterior à independência (1822) nos leva a destacar a ênfase dada até agora pelos pesquisadores da área, nos últimos cinquenta anos, à catalogação, edição e divulgação de revisões (restaurações) críticas ou não, de partituras de compositores do período. Isso ocorreu integradamente numa tendência latino-americana por efetuar a busca, descoberta e organização de acervos de partituras antigas que urgia preservar. Ao mesmo tempo desenvolveram-se atividades técnicas de reconstituição de partituras que foram sendo apresentadas em edições, concertos e gravações.

ART. 007, Salvador: 3-8, Abril. 1983

Paralelamente, alguns pesquisadores realizaram pesquisas exaustivas de arquivo, sobretudo em fontes primárias, preenchendo uma lacuna da bibliografia e traçando o perfil sócio-cultural e mesmo econômico, da atividade musical do período colonial. As tarefas urgentes de pesquisa de fontes primárias e de realização de partituras a partir de alfarrábios vetustos e malconservados inviabilizaram no tempo, uma abordagem técnico-estilística que contribuisse para a definição tipológica da música religiosa brasileira do século XVIII que hoje, se sabe, é oriunda de várias regiões do Brasil colonial, tais como Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco.

Releva aprofundar o conhecimento das diversas correntes técnico-estilísticas europeias na composição do embasamento teórico do músico que produz no século XVIII brasileiro; cabe, paralelamente, estabelecer, também, os aspectos regionais no panorama global dessa arte no Brasil, no que concerne à assimilação eventualmente diversificada de cada uma das tendências regionais citadas e sua vinculação com determinados compositores, correntes ou escolas, na Europa de então. Chegaríamos, assim, a conclusões significativas relativamente às características estilísticas dos produtos musicais setecentistas brasileiros.

Tais produtos inserem-se numa periodização convencional ocidental cujas características estilísticas constituem o chamado estilo pré-clássico. Trata-se do período intermediário, na Europa, entre o abandono da estética barroca e o aparecimen

to do chamado estilo clássico (1775 em diante).

Entre esses dois estilos desenvolveu-se, na Europa, o pré-clássico que, abandonando procedimentos e técnicas típicos do estilo barroco, ainda não atinge a consecução das proposições, que surgem apenas com Haydn, no início do último quartel do século.

Os compositores brasileiros da época sofrem, todos, o impacto dessa corrente pré-clássica, apesar de apresentarem os seus produtos musicais exatamente a partir do último quartel do século. E isso por duas razões: por cultivarem um gênero, o religioso, que sofre e assimila as naturais resistências a inovações estéticas da Igreja Católica. Para esta, a música litúrgica ideal continua sendo a vocal, "a capella", sem prejuízo de certa reserva a toda música instrumental. Seus padrões e modelos são os produtos da polifonia vocal palestriniana do século XVI.

Ocorre que a música instrumental é a de eleição natural do chamado estilo clássico. E se os gêneros clássicos típicos são o concerto, a sinfonia, o quarteto de cordas, a música de câmara, a sonata instrumental, gêneros que veiculam e consagram, à perfeição, o tipo acabado de desenvolvimento clássico que é a forma de sonata, a música religiosa católica permanece, evidentemente, voltada estritamente para a expressão do repertório de textos litúrgicos que condicionam uma sintaxe e sugerem um caráter específico, incompatíveis com os procedimentos da ópera italiana, convergência obrigatória na construção do estilo clássico

e, com a morfologia da sonata, forma paradigmática eleita pelo classicismo para viabilizar as suas estruturas. O classicismo musical europeu, aliás, não primou pela grandiosidade de suas formas religiosas.

A segunda razão poderia ser a defasagem, o hiato estabelecido pelas condições gerais de desenvolvimento de uma cultura periférica no Novo Mundo. Tal argumento tem sido generalizadamente esparcido pelos campos da interpretação histórica, porém, muito pouco se tem apresentado para a sua corporificação e comprovação objetiva em trabalhos analíticos de diversa metodologia que supere a mera afirmação impressionista e subjetiva sobre as manifestações culturais do nosso passado.

Sem um método objetivo de análise das obras musicais, que desça às minúcias da composição, das técnicas e procedimentos do estilo, das escolas e dos compositores, toda afirmação generalizante arrisca de se manter inutilmente reducionista.

Uma das linhas de pesquisa que vimos desenvolvendo em trabalho conjunto com o musicólogo brasileiro Carlos Kater é o aperfeiçoamento de técnicas de análise de estruturas harmônicas praticadas pelos compositores brasileiros do período colonial. Trata-se de definir, por meio desses instrumentos, as eventuais vinculações estilísticas com as vertentes nacionais musicais da época, na Europa, e com as vertentes estilísticas que evoluem do barroco para o clássico, com a intermediação do pré-classicismo. É evidente que tal linha de pesquisa constitui apenas um parâmetro de

ART. 007, Salvador: 3-8, Abril, 1983

tro de uma matriz de tipologias que conduzem à caracterização estilística dos referidos compositores. Entretanto, a qualificação e quantificação dos procedimentos harmônicos, cuja observação auditiva empírica já nos permite repudiar a generalizada tendência equivocada de classificar a música religiosa do período colonial brasileiro de barroca, numa falsa analogia com as artes escultóricas e a arquitetura, já constituem um parâmetro, pré-requisito para o estabelecimento de outros parâmetros de caráter sintagmático, sintático e morfológico, tratando-se a música de uma arte que se desenvolve no tempo, consoante determinadas condições sonoras estruturadas.

A massa crítica, hoje disponível em termos de partituras do período, já permite o desenvolvimento de semelhante procedimento, completado por análise similar de partituras de compositores hispano-americanos, portugueses e italianos da escola napolitana a qual exerceu grande influência, direta ou indiretamente, na formação do estilo e dos processos composicionais da música ibérica e, consequentemente, da América Latina. A cidade de Nápoles foi, desde o século XVII, sede de intensa atividade musical, especialmente na música sacra católica. O período de dominação espanhola a que essa região da Itália ficou submetida contribuiu para que sua vida cultural exercesse grande atração sobre a península ibérica. Isso foi consolidado pela presença, em Espanha e Portugal, do compositor Domenico Scarlatti e, mais tarde, em Lisboa, do napolitano Davi Perez. Desde o reinado de Dom João V, rei de Portugal, na primeira metade

ART. 007, Salvador: 3-8, Abril, 1983

do século XVIII, a influência italiana afirma-se naquele país tanto pela introdução da ópera italiana na corte, a partir de 1720 e amplamente cultivada após 1735, com conseqüente presença de músicos italianos nas cidades portuguesas, como também pelo cultivo do hábito real de ofertar pensões a estudantes e compositores para estudarem ou se aperfeiçoarem na Itália. Não são casos isolados e sim mais notórios os exemplos de Francisco Antonio de Almeida, na terceira década do século XVIII, e do próprio Marcos Portugal, no fim do mesmo século.

A partir de matrizes analíticas de obras isoladas, antecipadamente selecionadas para análise, constroem-se as matrizes de compositores e, com estas, as de um conjunto deles, obtendo-se matrizes de nível mais sintético que podem ser comparadas localmente com as matrizes de escolas nacionais, obtidas com o mesmo procedimento e representando um grupo de compositores com técnicas e processos afins. A comparação dos procedimentos listados e quantificados na sua ocorrência e frequência oferecerá os subsídios indispensáveis para uma análise e caracterização objetiva e científica, agora não mais empírico-auditiva, da configuração estilística dos compositores brasileiros de música religiosa do século XVIII.

MARCOS ACULTURATIVOS NA ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA II

Manuel Veiga

* O Autor agradece a tradução de Jamary Oliveira.

ABSTRACT

While the first part of this article (see ART 006 (Dez., 1982): 9-50) highlights acculturative landmarks mostly from the viewpoint of the Amerindian-European contacts, the second part, being now published, deals primarily with examples adduced from the African musical presence in Brazil. Because of lack of early musical notations in African-derived music in the country, the author goes to an early iconographic source to observe the stability-change syndrome associated with such well known phenomena as *candomblé* music in Bahia, which still retains many of its West African features. Next he studies some musical materials which are Negro by intention rather than by fact, which nonetheless provide elements for fascinating social comments. As such, he traces a well known "African *cantiga*" from its cradle in a much performed and adapted *opéra bouffe* by Offenbach. Hybrids such as the Latin American and peninsular *guineos*, *negros*, *negrillas* or *negritos* revealed by Robert Stevenson are recalled in association with the malicious comments from De La Barbinais for Christmas in Bahia, in 1717, to raise the hypothesis that such a repertory could have existed in the country from even an earlier date. Stevenson's hypothesis of a continuous polyphonic tradition common to Spanish and Portuguese America, 1560-1761, is also sustained. Formal musical instruction is reviewed from the very first century

of the discovery and a partial checklist of musical instruments associated with the Jesuits is drafted. Music outside the Jesuit orbit is also recalled for Salvador and Olinda in the 1550's. Finally, Jesuit action in neighboring Paraguay is offered as a basis for an assessment of what Jesuit music could have been in Brasil.

Even though final answers can be found only in archives, or through alternative methods of a painstaking and scientific character, the author believes that Brazilian musicology would profit right away from shedding some of the attitudes which are not conducive to research. Its pessimism, its love for hyperbole, for artistic masterpieces and for the integrity of the constituent elements keep the formative process of Brazilian musics in helpless obscurity.

Some of the results of these attitudes are the musical outcasting of the Indian, the lack of in-depth investigation of the Jesuit musical action, and a view of music in Brazil which is still mainly subservient to European mainstream standards. Almeida's writing of a history of music in Brazil which "avoids raising problems or proposing alternatives that may require difficult exegesis" is, despite its nationalism, another instance of the same attitudes. The frames of reference for such a history can be considerably set back to include arcaeological evidence, in Amerindian organology, that goes back to c. 4.000 A.C.

RESUMO

Enquanto a primeira parte deste artigo (ver ART 006(Dez., 1982): 9-50) aborda marcos aculturativos predominantemente do ponto de vista dos contatos ameríndio-europeus, a segunda parte, ora sendo publicada, trata primariamente de exemplos aduzidos pela presença musical africana no Brasil. Por falta de antigas notações de música de derivação africana no país, o autor recorre a uma fonte iconográfica per nambucana do século XVII para fazer observações sobre a síndrome estabilidade-mudança aplicável a fenômenos tão conhecidos quanto a música de candomblé da Bahia, na qual um alto índice de aspectos oriundos da África Ocidental é ainda aparente. Materiais musicais que são negros por intenção, mais que de fato, são também estudados, revelando alto potencial de comentário social. Assim se traça a fonte de uma conhecida "cantiga africana" até seu berço numa bem conhecida e adaptada *opéra bouffe* de Offenbach. Híbridos do tipo dos *guineos*, *negros*, *negrillas* ou *negritos* latino-americanos e peninsulares, revelados por Robert Stevenson, são considerados em relação aos comentários maliciosos de De La Barbinais sobre um Natal na Bahia, de 1717, para levantar a hipótese da existência de um repertório desse tipo no país, mesmo em data anterior. A hipótese de Stevenson de uma tradição polifônica contínua comum à América espanhola e portuguesa, 1560-1761, é também sustentada. A instru

ção musical formal é também revista a partir do primeiro século da descoberta e uma lista parcial de instrumentos associados com os Jesuitas é levantada. Música fora da órbita jesuítica na Salvador e Olinda dos 1550 é também lembrada. Finalmente, a ação jesuítica no vizinho Paraguai é oferecida como termo de comparação para uma avaliação do que a música jesuítica poderia ter sido no Brasil.

Mesmo que as respostas finais possam apenas ser encontradas nos arquivos, ou através de métodos alternativos de caráter minucioso e científico, o autor acredita que a musicologia brasileira lucraria de imediato por despojar-se de certas atitudes que não são condúctivas à pesquisa: seu pessimismo, seu amor pelas hipérboles, pelas obras primas artísticas, pela integridade dos elementos constitutivos que mantêm o processo formativo das músicas brasileiras em permanente obscuridade.

Alguns dos resultados dessas atitudes são a proscricção musical do índio, a falta de pesquisa em profundidade da ação musical jesuítica, e uma visão da música no Brasil que é ainda basicamente subserviente ao padrão principal europeu. A história da música no Brasil vista por Almeida "evita o levantar problemas ou propor alternativas que requeiram difíceis exegeses" é, a despeito de seu nacionalismo, outro exemplo das mesmas atitudes. Os quadros de referência de uma história da música no Brasil poderiam ser recuados no passado até incluir evidência arqueológica da ordem da existente na organologia ameríndia, de cerca de 4.000 A.C.

Música de Origem Africana: Uma Fonte Iconográfica

Embora o etnomusicólogo deva dirigir sua atenção de preferência à Jamaica mais que ao Brasil com respeito a notações da música primitiva de origem africana no Novo Mundo, uma fonte iconográfica retroage ao período da presença holandesa em Pernambuco. Durante o governo do Conde Johan Maurits de Nassau-Siegen (entre 1637 e 1644) artistas holandeses visitaram Recife e Olinda. Zacharias Wagner (1614-1668), que viveu de 1634 a 1641 em Pernambuco, incluiu uma ilustração em aquarela de uma "Negertanz" em seu *Zoobiblion*, nº 105 (originais no Kupferstich-Kabinet der Staatlichen Kunstsammlungen em Dresde).¹ O antropólogo brasileiro René Ribeiro (1952: 27) comenta que

à simples inspeção qualquer pessoa familiarizada com os cultos afro-brasileiros do Recife reconhecerá uma roda de Xangô: o mesmo círculo de dançarinos a se movimentar para a esquerda com as atitudes coreográficas características; idêntica posição dos *ogan-ilu* a tocarem dois *atabaques* do tipo comum em toda a África Ocidental e um *agogô*.

De acordo com Wagner, "consomem assim todo o santo dia dançando sem cessar, a ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e ébrios ficavam." Ribeiro (1952: 27) explica o que hoje é amplamente reconhecido: que se tal acontecia, não se devia a que estivessem surdos e ébrios, mas sim "por ficarem no santo, condição psicológica que naturalmente ignorava o artista."

Embora o prestígio dos Yorubá e Gêge tenha governado a formação das mais conservadoras casas

de culto atuais na Bahia, Pernambuco, Porto Alegre, e Maranhão, ninguém pode atestar ainda as distinções entre os diversos ciclos do comércio de escravos. Já em 1725, deve ter havido uma concentração significativa de uma casta nobre de sudaneses em Salvador, suficiente eventualmente para que um culto estabelecido e organizado ganhasse momentum. Carneiro (1959: 7) acredita que

na primeira metade do Século XVIII, o negro urbano já com dinheiro, mas ainda sem liberdade, funda, sob a orientação de seus senhores, as Irmandades do Rosário e de São Benedito; na segunda metade do século, quando começa a viver independentemente do senhor as suas religiões tribais se fusionam numa unidade de culto.

O estabelecimento do condômbô (Ketu) do Engenho Velho de Brotas em Salvador é anterior a 1830, de acordo com a estimativa de Carneiro. Outros acreditam que ele já fora fundado 80 anos antes. De qualquer forma, esta casa deu origem a outras não menos famosas e foi a primeira a funcionar regularmente em Salvador, iniciando uma nova fase na existência dos cultos organizados de origem africana no país, inclusive influenciando grandemente sobre o ritual a ser adotado por esta e outras nações.

Música de Culto Distinta de Derivação Africana

Gravações sonoras realizadas por Melville e Frances Herskovits² foram a semente para os estudos etnomusicológicos de Waterman (1949, em associação com Melville Herskovits) e de Alan Merriam (1951). Gravações posteriores por Simone Dreyfus

(1955) e por Gerard Béhague (1977), entre outros, têm surgido sob selos comerciais. Béhague tem publicado diversos estudos da música de condoblê realizados *in situ* (1973, 1975). Após os trabalhos antropológicos pioneiros de Nina Rodrigues (1862-1906), Manuel Querino (1851-1923), e Arthur Ramos (1903-1949), Oneyda Alvarenga abriu caminho em 1946 com o primeiro estudo científico da música de condoblê, baseado em 37 das melodias coletadas por Camargo Guarnieri (Alvarenga, 1948). Embora privada de gravações sonoras, Alvarenga consegue demonstrar o quanto esta música é *sui generis*, concluindo (1946:393) que as melodias estudadas "constituem um mundo distinto dentro da música popular brasileira. Se não se tem base atual para dizer que elas sejam puramente negras, pelo menos são muito estranhas", isto evidentemente do ponto de vista em que se situou.

Merriam concluiu (1951:427), que "as canções baianas (98 cantos entre os 642 gravados por Melville e Frances Herskovits em 1941-1942 em Salvador) exibem as cinco características da música da África Ocidental observadas por Waterman (senso metronômico, importância da percussão, polimetria, pergunta e resposta, e fraseado em contratempo); não há dúvida que a música foi decididamente originária desta fonte." Apesar de diferenças de somenos importância entre a música dos Gêge-Yorubá, mais conservadores, e dos grupos que mostram influências de origem europeia (condoblê-de-caboclo), ele também concluiu que "as canções baianas, em suas amplas características gerais, mostram um grau de homogeneidade bastante alto."

tante alto."

Tal homogeneidade musical torna-se mais significativa diante das rivalidades entre grupos étnicos outrora encorajadas e exploradas pelos senhores de escravos portugueses. Não apenas o exemplo de Wagner e outros semelhantemente remotos (como os calundus mencionados no século dezessete) implicam numa variedade de cultos e músicas de origem africana, mas também os grupos Bantu representados em muitas partes do Brasil tiveram religiões distintas. Estes grupos Bantu podem ter facilitado a intrusão de influências espiritualistas propiciadas por seu próprio culto aos mortos (cf. Carneiro, 1959:15). Esta intrusão ocorreu no Rio de Janeiro com a macumba, e mais recentemente com a umbanda.

Considerando que a música ritual em toda parte favorece retenções, não é surpresa que formas sincréticas tais como o condoblê-de-caboclo continuem a resistir a mudanças rápidas. Quando comparadas com as anotações de Guarnieri quarenta anos atrás, as gravações feitas por mim em 1977 mostram poucas mudanças entre as versões comparadas (embora velhas melodias possam ter sido substituídas por novas).

Os "Negros" do Novo Mundo

Não obstante o rigor dos métodos da moderna etnografia, e apesar do gosto atual pelas retenções musicais africanas "puras" ou "autênticas", qualquer documento escrito sobre a música de origem africana de séculos passados deveria ser entu

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

siasticamente bem-vindo, sem importar quão híbrido fosse o material representado. Mesmo música africana ou negra apenas por intenção fornece material para comentários sociais fascinantes. Os híbridos do século dezessete que Stevenson começou valorizando por volta de 1968 incluem atraentes vilancicos escritos na América Latina, Espanha e Portugal, em supostos dialetos negros, sugestivamente denominados *negros*, *guineos*,³ *negrillas*, ou *negritos*. Gaspar Fernandes (c.1556-1629), português de origem, é o primeiro dos três compositores conhecidos (Juan Gutiérrez de Padilla e Antonio de Salazar, os dois outros, foram também mestres de capela na Catedral de Puebla) que contribuíram com *negros* para a riqueza da música de Natal produzida no México (1974:9,47,61; 1976b:1x). O manuscrito com 284 folhas de Fernandes, encontrado por Stevenson (1976b:lxvi) na Catedral de Oaxaca, contém peças que datam de 1609 a 1629. A obra de Fernandes é não apenas "a primeira ampla coleção de música vernacular do Novo Mundo até hoje encontrada em qualquer parte," mas também "por causa do largo quinhão representado pelos *negros*, *negrillos*, *guineos*, e peças similarmente intituladas . . . permanecerá sempre como material de fonte primária para os estudantes do legado musical africano às Américas." O elo dos *negros* com Portugal parece também confirmado por certas composições anônimas do tipo existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.⁴ Stevenson (1976b:xciv) propõe serem estas "as mais antigas peças de música datadas denominadas *negro* nos arquivos peninsulares." Com referência ao texto em dialeto, "São qui

turo zente pleta" ecôa surpreendentemente o "Ese rigor e repente" anterior de Gaspar Fernandes (Stevenson, 1975:129). Em vista da enorme variedade de línguas faladas pelos africanos trazidos à América Latina, esperar-se-iam diferenças consideravelmente maiores entre o espanhol e português falados por eles em Puebla e na distante Coimbra do que as que à primeira vista emergem ou, pelo mesmo efeito, maiores diferenças entre esses e a fala dos pretos no Brasil. Quem quer que tenha escrito textos tais como os dos *negros* de Coimbra deve ter sido influenciado por matrizes comparáveis, desde que mesmo no longínquo Brasil os textos têm um ar decididamente de família.

A menção de localidades africanas, e o uso de palavras rótulos (especificadas por Stevenson em suas notas de capa para o disco *Blanco y Negro*) surgem frequentemente na música folclórica brasileira de origem africana, ou de intenção "negra."⁵ Exemplos tais como o "Ma Malia"-- um "Lundu de negro velho" de Franca (São Paulo)-- anotado por Andrade (1972:143), apresentam o mesmo tipo de mudanças fonéticas observadas por Stevenson-- tais como, por exemplo, a substituição do "r" pelo "l" ("Malia" em vez de "Maria"), a mudança de "lh" para "i" (espanhol equivalentes "ll" para "y", como em "muié" por "mulher"), perda de sons consonantais finais, e mudança de "j" para "z" ("zente" por "gente" no primeiro exemplo de Coimbra mencionado; "Calacanzo" por "Arcanjo"). Em vista da diversidade de línguas faladas na África, explicar todas as similaridades pode requerer auxílio de um nível linguístico mais geral, tal como o

grupo de línguas Benue-Niger que inclui as línguas Bantu na classificação de Greenberg (Nketia, 1974: 250).

Outro exemplo, da Paraíba, é um "Nigue Ninhas" (acalanto), também coletado por Andrade (1972:82), no qual aparece um bom número de palavras aparentemente africanas: "Imbê tumbelã/Mussango-lã/Quina quinê." Neste exemplo, extraído dos acalantos os quais são um dos setores mais conservadores na música folclórica brasileira, "tumbelã" lembra superficialmente "tumba lã" mencionado nas notas para *Blanco y Negro* de Stevenson.

Canções "Negras" recentes importadas da Europa

Com respeito a música relativamente recente que pode ser "negra" por intenção, mais que de fato, Esther Pedreira registrou uma cantiga (1978: 108), ainda sobrevivente, com o comentário "Cantiga dos negros africanos muito cantada e conhecida por toda a gente na Bahia." Hildegardes Vianna, experimentada folclorista da Universidade Federal da Bahia, ao nos confiar amavelmente uma versão gravada da mesma canção, considerou-a "Cantiga encontrada em vários pontos do país." Arthur Ramos incluiu uma das quadras e o estribilho (apenas o texto) da mesma cantiga, que ele atribuiu à Bahia, em seu *O Folclore Negro do Brasil*, 2a ed. rev. (Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954), pp.230,236,237). Ramos situou-a no capítulo "O Folclore de Pai João", Pai João simbolizando a sabedoria e resignação dos idosos e, ao mesmo tempo, a mãgoa que pode ser traduzida em

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

sátira:

O folclore de Pai João cantou, no Brasil, não apenas as tradições africanas, mas toda a longa e odiosa história da escravidão, de opressão e martírio: os castigos do escravo, a perseguição do branco, a saudade das terras livres . . . tudo isso explodindo na sátira, na ironia, na revolta resignada (1954:232).

De acordo com Ramos, a melodia--a qual sabia ser relacionada com o *Orphée* de Offenbach-- era cantada "na Bahia, . . . quando morria um negro, (pelos) parceiros . . . , no acompanhamento do enterro" (1954:229). Desde que nem *O Folclore* de João Ribeiro,⁶ nem Ramos fornece a melodia, apenas a publicação de Pedreira e a gravação de Vianna tornaram a identificação possível. Aqui o registro de Pedreira da melodia numa publicação que esperou 27 anos para ser impressa:

cu-ba - bá, Ô cu - ja - rê, Ne - go na -
-gô virou sa - ru - e. Negro je - je, quan - do
mor - re, Vai à tum - ba de ban - guê. Os pãz
-ren - te vão di - zen - do: U - ru - bu tem que co - mê.

Ramos cita o refrão como "Ocú babá/Ocú gêlê/Negro velho/Virou saruê." As duas primeiras linhas do refrão aparecem também em uma versão de um famoso lundu identificável graças à notação de Pedreira (1978:130), a uma observação de Afonso Rui de Souza, em *Boêmios e seresteiros do passado* (cf. minha "Introdução" in Pedreira, 1978:8) e à cooperação de Hildegardes Vianna. "A Preta Mina"

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

de Xisto Bahia (1841-1894), até o momento sem documentação gráfica na Bahia, coincide parcialmente com "Eu tenho uma namorada" de Pedreira (1978: 130). Na versão de Vianna, a Mina-- cujas atenções e afabilidade o cantor relembra--saúda o cantor com "Acú lelê" e "Acú babá." Estas palavras podem realmente ter significado, apesar das variações e distorções. Ramos (1951:38) afirma que em Nagô a raiz *baba* significa "pai".

Com respeito à quadra: o primeiro verso tem várias versões, entre elas "Negro velho quando morre" e "Negro nagô quando morre." sem qualquer alteração real do significado amargo e satírico da quadra: "Gege (ou Nagô, ou Negro) velho quando morre/Vai à tumba de banguê (rêde)/Os parente vão dizendo/'Urubu tem que comê'." Outra quadra varia a mesma idéia geral: "Nego gege, quando morre,/Vai com os dente arreganhado./Os parente vão dizendo:/Este nego vai danado." O refrão continua inextricável, "Ocú babá/Ocú gêlê/Negro Nagô/virou saruê (sariguê)."

Fonte Musical

A música vem do "Pour séduire Alcmène la fière," do *Orphée aux enfers*, Ato I, parte 2, nº 8, de Jacques Offenbach (libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy). Estreada em Paris em 1858, a brilhante *opéra bouffe* de Offenbach parodia a legenda de Orfeu e Eurídice. Aqui o par está longe de ser um casal amoroso, mas em vez disto pouco adepto à fidelidade conjugal. A moral do Olimpo nada serve de exemplo. Divindades rebeldes denunciam

Júpiter a quem confrontam com uma lista de disfarces que usou para seduzir mulheres. Minerva, seguida por Diana, Cupido, Venus, e Plutão, cada um entoa sua quadra, seguida pelo refrão cantado das vezes pelo solista antes que os demais se juntem em coro para mais duas repetições harmonizadas. O efeito é cumulativo, todo desmascaramento de Júpiter tendo lugar em frente a uma Juno cheia de suspeita e ciúme. A popularidade da opereta como um todo é fácil de ser compreendida. Como isca, Offenbach cita itens tão familiares quanto a Marsellaise e "Che farò senza Euridice?" do *Orfeo ed Euridice* de Gluck.

Em 1859, apenas um ano após sua *première* parisiense, *Orphée aux enfers* foi montada no Rio de Janeiro. Bêhague (1966:12), valeu-se da "Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869)," *Revista de Estudios Musicales*, 5/6 (Dez.1950-Abr.1951):296-336 de Francisco Curt Lange, para reconstruir o repertório dos teatros no Rio, de maio a dezembro de 1869. Entre os cinco teatros então existentes no Rio, o Théâtre Lyrique Français montou naquela temporada, de Offenbach, *Les Trois Baisers au diable*, *La Belle Hélène*, *Bavard et bavarde*, e *Orphée aux enfers*, enquanto o Theatro Phenix Dramática e o Gymnasio Dramático ofereceram imitações locais em vernáculo de várias das obras de Offenbach:

Assim *La (Grande-)Duchesse de Gérolstein* tornou-se *A Baroneza de Cayapó*, *Barbe-Bleu* foi transformado em *Traga-Moças* e *O Barba de Mílo*, *Orphée aux enfers* *Orpheo na Roça*, *L'île de Tulipan* (*Tulipatan*) em *A Ilha das Cobras nas vésperas da descoberta do Brasil*.
(Bêhague, 1966:13)



Mesmo que o *Orphee na Roça* tenha trazido nosso exemplo de uma Grécia parisiense mais próximo de um Pai João de Ramos, o ajustamento do novo texto à música de Offenbach ainda implica numa criação mais intelectual que popular. Podemos notar, por exemplo, quanto apropriada é a substituição do "Ah! Ah! Ah!" no original de Offenbach por "Ocú babá" e "Ocú gêlê" e quanto próximo do original a música permaneceu, apesar da simplificação. Para comparação, aqui está a primeira quadra e as duas primeiras repetições do refrão:

Pour sé-duire Alc-mè-ne la fiê-re, tu pris les
traits de son ma-ri! Je sais bien des fem-mes sur
ter-re, pour qui ça n'êut pas ré-us-si! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah! Ne prends plus l'air pa-te-lin: On
con-nait tes far-ces, Ju-pin! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
Ne prends plus l'air pa-te-lin: On te con-nait, Ju-pin

Oito compassos do mesmo refrão harmonizado para o côro e solistas seguem antes que outra quadra comece novamente o mesmo ciclo.

Os irreverentes versos brasileiros existiram antes de seu casamento com a música de Offenbach? No contexto brasileiro, onde linhas de cor se cruzam constantemente, o autor dos versos poderia na verdade, ter sido de qualquer matiz, entre branco e preto. No momento, entretanto, o interesse centra-se exclusivamente em tais materiais híbridos pelo que refletem da história social brasileira. Tem-se geralmente prestado escassa atenção à contribuição da própria música a tais

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

híbridos. Não importa quão importante seja o texto sozinho, as palavras nada mais são que um componente de um complexo maior. No caso presente, ninguém pode duvidar que a música para "Negro Gege quando morre" derivando de uma fonte tão improvável quanto a de Offenbach,⁷ implica num contexto distinto do sugerido apenas pelas quadras. Uma alternativa provável à ironia mansa e resignada do Pai João, de Ramos, é o próprio senso de humor grosseiro e cruel de seus opressores—duas faces, na verdade, da mesma medalha.

O Brasil, de acordo com o censo de 1872 (Sayers, 1958:14) feito dezesseis anos antes da abolição dos escravos, tinha 1.510.806 escravos, 3.801.792 mulatos e mestiços, e 3.787.289 brancos. Os não-brancos incluíam nomes da literatura brasileira tão importantes quanto Machado de Assis (1839-1908) e Gonçalves Dias (1823-1864). Um Laurindo Rabelo—mulato poeta e compositor de modinhas (Cernicchiaro, 1926:58)—não trataria de qualquer coisa caracteristicamente negra (Sayers, 1958:162). No teatro, entretanto, de 1850 a 1888, a imagem do negro vai desde o herói nos dramas históricos ao escravo nos dramas sociais, populares na década de 1860. O negro é também representado como uma figura cômica—por exemplo nos lundus.

O Pai João, de Ramos, ganha personificação no palco em uma peça de Artur Azevedo (1855-1906). Embora autor de um drama antiescravagista, *O Escravocrata* (1882), Azevedo fez seu nome escrevendo e adaptando comédias e operetas. Seu *Abel, Helena*,⁸ adaptado de *La Belle Hélène* de Offenbach, foi estreado em 1877. Pai João--o velho, fiel es

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

cravo--surge em *O Dote* de Azevedo, vinte anos após a Abolição. De acordo com Sayers (1958:304) *O Dote* estava ainda sendo reavivado na década de 30--o que ajuda a explicar a sobrevivência de uma canção como a associada à melodia de Offenbach.⁹ Entretanto, o *Orphée aux enfers* de Offenbach, se acreditarmos em Manuel Querino (1851-1923), conseguiu afetar por seus próprios méritos até mesmo a música cantada no Natal da Bahia (1938:235). Descrevendo os bailes pastoris (capítulo sobre o Natal em *A Bahia de outrora*)¹⁰ Querino refere-se à introdução da opereta na Bahia nas duas décadas que antecedem 1889.

Instrução Musical Formal

Quaisquer que tenham sido os meios pelos quais Offenbach tornou-se uma possessão brasileira negra após 1869, a música europeia tinha começado a ser formalmente ensinada aos pretos na Bahia já em 1610. De acordo com François Pyrad (nativo de Laval), um seu conterrâneo, "um francês que era um músico e tocador de instrumentos," viveu nas possessões de um rico produtor de açúcar (identificado por Rodolfo Garcia como sendo Baltasar de Aragão), "e este proprietário colocou-o à disposição para ensinar vinte ou trinta escravos pretos, os quais juntos formaram um conjunto de vozes e instrumentos--os instrumentos sendo tocados a qualquer hora."¹¹ Se tal foi o fazer música em uma área rural, mais favorável ainda para a instrução musical dos pretos deveria ter sido uma área urbana do século dezessete tal como Salvador ou Olinda e Recife.

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

Já em meados do século dezesseis os jesuitas começaram ensinando a música europeia aos índios brasileiros. Menos que quatro meses após a chegada dos seis jesuitas com Sousa na Bahia (29 de março de 1549), Leonardo Nunes é já mencionado por Nóbrega (Leite, 1938:II,312) como líder de um coro por ocasião da primeira festividade solene em Salvador, em 21 de julho de 1549:

Eu disse missa, e o Padre Navarro a epístola, outro o evangelho. Leonardo Nunes e outro clérigo, com leigos de boas vozes, regiam o coro; fizemos procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediam ao P. Navarro que lhes cantasse como na procissão fazia. Outra procissão se fez dia de Corpus Christi, mui solene, em que jogou toda a artilharia que estava na cerca, as ruas muito enramadas, houve danças e invenções à maneira de Portugal.

Leite (1938:II,33) transcreve uma carta (de *Cartas Avulsas*, pp.409-412) descrevendo as festividades de Pentecostes em 21 de maio de 1564, na aldeia de Espírito Santo (hoje Abrantes):

Cantaram-se as vésperas mui solenemente, e tanto que se maravilharan os que nos conheciam, parecendo-lhes que entre nós não haveria quem fosse para isso. Acabadas as vésperas, que foram de canto de órgão, o Padre Provincial mandou que só os meninos das Aldeias dissessem a *Salve* cantada, a qual disseram com tanto aire e graça, que não foi pequeno motivo de louvor ao Senhor a gente que ali se achou vendo rapazes tão bem doutrinados nas coisas do Senhor.

Leite (1949:33) tende a incluir "a *Salve* cantada" entre suas "cantigas para os índios," algumas das quais não são necessariamente de origem litúrgica.

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

Embora Leite considere que para os Jesuitas do Brasil a música "não constava diretamente de seu programa de ensino" (1949:37), três "Regulamentos" são citados em "A Música nas Escolas Jesuíticas do Brasil no Século XVI," *Cultura*, 2 (jan.-abr., 1949) 27-39: a "Visita" do P. Cristóvão de Gouveia para o Estado do Brasil (1586); a "Visita" do P. Antônio Vieira para o Estado do Maranhão e Pará (1685); e o "Regulamento" do P. Alexandre de Gusmão, para o Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia (1694). Os regulamentos de 1586, que tornavam obrigatório o ensino da música em todas as grandes aldeias de índios do Brasil, já foram precedidos por trinta anos de ensino musical nas vilas (o que Leite data de 1556 (1949:32)). De acordo com Fernão Cardim, secretário de Gouveia que o acompanhou durante visitas às aldeias baianas de Espírito Santo (Abrantes), São João, e Santo Antônio:

Em todas três aldeias há escola de ler e escrever. aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais habéis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tangem frautas, violas, cravo, e officiam missas em canto d'órgão, cousas que os pais estimam muito.

Como resultado deste ensino (Leite, 1949:29), bons cantores¹² tornaram-se disponíveis para as principais cerimônias litúrgicas no Colégio em Salvador; "dentre os que revelavam melhores dotes, se escolhiam regentes de canto, que depois, por sua vez, ensinavam outros índios." Por volta de 1607 tais cantores bem treinados, chamados *Nheengaraibas*, conheciam bastante de notação musical para cantar "por papel."

ART. 007. Salvador: 9-56, Abril, 1983

Mais uma vez, entretanto, a situação musical resultante pertence a uma terra-de-ninguém acadêmica. Nem os Nheengaraibas produziram "música Tupinambá," interessante para o etnógrafo, nem "material histórico" que intrigasse o musicólogo afinado de Monteverdi, Byrd, e Victoria.

Tomemos como exemplo as festividades de julho de 1611 que se seguiram à chegada da primeira estatua de Inácio de Loyola¹³ de Lisboa para Olinda. A procissão incluiu soldados vestidos em seda, as diversas profissões mecânicas com suas bandeiras, e todas as irmandades de Pernambuco. Inácio de Loyola trafegou em um carro com anjos cercando-o e com Heresia, Idolatria, Pecado, e inimigos da humanidade acorrentados aos seus pés. Outro carro conduzia representações da Fé, Conversão da Alma, Zelo, e Amor Divino, cada qual em seu trono. Outros carros representavam a América, a Ásia, a Europa, a África. Ainda outros representavam o Colégio, a Igreja, e a Vila de Olinda. Inácio foi saudado em verso entremeado com um "coro de música (*chorus musicus*), orquestra, harmonia coral, concerto de clarins." Coro músico, este que, segundo Leite, "separado e distinto na nomenclatura da orquestra de flautas e instrumentos de corda, parece sugerir a idéia de banda, ao menos no seu conjunto precursor." No interior da igreja do Colégio, magnificamente ornamentada e iluminada, a externa e barulhenta pompa dava lugar à "suavidade do 'canto' e 'melodia' e (aos) sagrados ritos" (Leite, 1940:30, baseando-se na *Ánua Jesuítica* de 1612, Archivum Societatis Iesu Romanum, Brasilia, 8 fls. 118 e 119).

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

Instrumentos Jesuítas

Uma lista parcial de instrumentos usados nas vilas e outras situações que podem ser relacionadas com a ação jesuítica, abrangeria de idiofones indígenas, tais como os maracás e taquaras,¹⁴ às "nésperas"¹⁵ portuguesas e "ferrinhos com umas argolinhas dentro" (triângulos?). Os membrafones incluíam o tambor, tamboril, "pandeiros com soalhas." Os aerofones incluíam gaitas, frautas, pífaros, baixos e tenores de metal, contraltos, triplos, obués, charamelas (incluindo "terno de charamelas"), baixão, sacabuxa, cornetas, trombetas, clarins, fagotes, órgãos. A estes deve-se também adicionar a "artilharia dos navios e dos fortes," e "morteiros" para as grandes festividades ao ar livre. Violas, rabecas, rabecões, manicórdios, cravos--surgiam entre os instrumentos cordofones. De referência mais isolada estavam o berimbau de boca (harpa de judeu) e a harpa; enquanto que os sinos eram encontrados em toda parte.

A Ação Jesuítica no Vizinho Paraguai

A situação musical jesuítica brasileira requer esclarecimento por comparação com a configuração paraguaia. Como é sabido, em nenhum lugar as reduções jesuíticas obtiveram maior sucesso que no Paraguai. Começando com a fundação da missão de San Ignacio Guazú em 1609, posteriormente foram estabelecidas cerca de 32 vilas desse tipo. No século dezoito aproximadamente 160.000 pessoas viviam alguma forma de vida comunitária sob a orientação civil e espiritual dos padres jesuitas. Ao

contrário do Brasil, as reduções paraguaias conseguiram manter uma quase completa autonomia. Agricultura, artes mecânicas e comércio eram ensinados aos indígenas - existindo até mesmo um pequeno exército defensivo para proteger suas vilas. Entre os países da América Latina, o Paraguai foi o que ostentou as relações mais amigáveis entre índios e colonos brancos. Esta amizade explicaria talvez a miscigenação em larga escala e a situação bilingue paraguaias? Embora a acumulação de poder pelos jesuitas possa ter ajudado a apressar sua expulsão daquele país (1767), poder-se-ia pensar que os conjuntos musicais lá estabelecidos deveriam ter sobrevivido melhor que em qualquer outra parte. José Cardiel,¹⁶ ativo no Paraguai entre os Guarani a partir de 1730, deixou um depoimento que pode ser comparado com um similar relato do Brasil feito por Simão de Vasconcellos em 1660:

Usan todo género de instrumentos, órganos, bajones, cornetas, chirimías, espinetas, liras, arpas, violines y violones, y en algunas danzas, guitarras, cítaras, bandolas y bandurrias.¹⁷ Yo he atravesado toda Espana y en pocas catedrales he oído músicas mejores que estas en conjunto.

Bêhague (1979:3) cita a afirmação de Cardiel de que os músicos nativos dispunham de "notações musicais dos melhores músicos da Espanha e mesmo de Roma, para cantar e tocar." A instrução musical alcançou nível tão alto no Paraguai, adiciona Bêhague, que "O Papa Benedito XIV mencionou em sua encíclica *Anus qui hunc vertetem* (1749) que quase não havia diferença entre a Europa e o Paraguai no canto das Missas e Vésperas." Bêhague (1979:3)

dã ênfase também à qualidade da música existente--nem toda vinda da Europa. Semelhantemente no Brasil, "uma pastoril feita de novo" foi composta para a recepção em 1583 do Padre Visitador na vila de Espírito Santo na Bahia (Cardim,1939:258).

Em vista da significativa literatura e da significante arquitetura anterior a 1808, porque a herança musical colonial brasileira parece menos significativa? A situação paraguaia e boliviana sugerem que apesar do muito conseguido nos primeiros séculos, o que se seguiu no Brasil desde a expulsão dos jesuitas é ainda mais significativa que o que precedeu. A música brasileira, se por isto se entende a mistura de elementos formativos, refleete consideravelmente ainda a mistura promovida pelos jesuitas. Além disto, o que hoje parece "escasso," pode apenas refletir a destruição dos arquivos brasileiros e a falta de cuidado. Não apenas a perseguição de Pombal, mas mesmo antes, as guerras e invasões fizeram sua parte (Leite, 1938:I,xxiv). Com referência aos arquivos brasileiros, "descuidos dos próprios Jesuítas, cupim, naufrágios, a invasão holandesa, e, sobretudo, a perseguição pombalina," explicam as consequências catastróficas.¹⁸

O registro do berimbau do Irmão Barnabê Telo¹⁹ mencionado por Cardim (1939:267,305), na verdade sobrevive em Évora, não no Brasil:

Tivemos pelo Natal (de 1583) um devoto presépio na povoação (Salvador), aonde algumas vezes nos ajuntávamos com boa e devota música, e o irmão Barnabê nos alegrava com seu berimbau.

Neste colégio (do Rio de Janeiro) tivemos o Natal (de 1584) com um presépio muito devoto, que fazia esquecer os de Portugal: e também cá N. Senhor dá as mesmas consolações, e avantajas. O irmão Barnabê Telo fez a lapa, e às noites nos alegrava com seu berimbau.

Em 1584 os padres visitantes na capitania do Espírito Santo foram saudados com as celebrações sazonais da Confraria dos Reis. De acordo com Cardim (1939:302), índios cristãos escravos formavam a Confraria dos Reis. A Confraria dos Reis Magos no Rio de Janeiro promovia música semanalmente em dias determinados (Leite,1938:II,110). Escravos negros podem também ter pertencido a tais sociedades já em 1600. Em 4 de janeiro de 1584, durante a visita de Cardim à vila do Espírito Santo na Bahia, "um diálogo pastoral em língua brasílica, portuguesa e castelhana" foi representado (1939:268), com "boa música de vozes, frutas, (e) danças." Cardim não especifica se a música foi parte do diálogo, ou veio depois. As descrições musicais abundam novamente para a Epifania (vinda dos Magos) dois dias mais tarde (Cardim, 1939:268-271). Os índios dividiam agora suas energias entre o "espiritual" (cerimônias cristãs) e o "corporal" (danças nativas, incluindo bebidas) (Cardim, 1939:270). Um parágrafo modelo pode exemplificar o que transpirou em outras ocasiões e lugares descritos na "Narrativa Epistolar" de Cardim (1939:268):

Dia dos Reis (6 de Janeiro de 84) renovaram os votos alguns irmãos. O padre visitador antes da missa revestido em capa d'asperges de damasco branco com diácono e subdiacono vestidos do mesmo damasco, batisou alguns trinta adultos.²⁰ Em todo o tempo do batismo houve boa

música e motetes, e de quando em quando se tocavam as frautas. Depois disse missa solene com diácono e subdiácono, oficiada em canto d'ôrgão pelos índios, com sua frautas, cravo e descante²¹: cantou na missa um mancebo estudante alguns salmos e motetes, com extraordinária devoção.

Em seguida à missa veio uma "procissão solene com danças e outras invenções" (Cardim, 1939: 269). Considerando que esta era uma visita, é possível que as celebrações e cerimônias fossem além do habitual para a estação. Leite menciona (1938: II, 110) permissão especial dada em 1587²² para que "no Natal, se tenha missa cantada e matinas, em canto de ôrgão, como na Semana Santa, pelos índios, para ajuda da devoção em tão santo tempo." Pouco tempo depois o costume foi estendido às outras festividades da Circuncisão, Santa Cruz (em maio), Onze-Mil-Virgens, e São Cristóvão. Nas casas dos padres, eram montados presépios ou lapinhas, "e diante delas diziam ingenuamente os Irmãos e meninos as suas composições escolares e cantos singelos" (1938: II, 110).

Música fora da órbita Jesuítica

Fora da órbita jesuítica, o nome de um aspirante a mestre de capela, Francisco de Vacas, aparece já em 1553. A posição mesma foi criada com permissão real em 1559, para a Sé de Salvador, e ocupada por Bartolomeu Pires, de c.1560 a 1586. A posição de organista, criada em 1559, foi preenchida em 1560 por Pedro da Fonseca. Em Olinda, Gomes Correia tornou-se mestre de capela em 1564. Graças a Sousa Viterbo em Portugal e a relativamente

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

te poucos, mas extremamente capazes pesquisadores brasileiros tais como Jaime C. Diniz e Régis Duprat, a lista de nome de compositores, organistas, cantores, e instrumentistas desde o meado do século dezessete tem crescido impressionantemente, aumentando o rol de bravos coloniais revelados pelo grande Francisco Curt Lange, particularmente para o Século Dezoito em Minas Gerais. Outros têm-se concentrado em uma única personalidade--Cleofe Person de Mattos, por exemplo, em José Maurício Nunes Garcia de quem ela compilou o catálogo temático.

Contribuição Final

Embora as distinções não sejam sempre claras, o presente trabalho não pode se estender à revisão da musicologia histórica no Brasil. Há, entretanto, vários elos que ligam estes dois aspectos da musicologia, quando nos referimos ao Brasil. A dinâmica da vida brasileira aproxima música folclórica, arte tribal, ou quaisquer outras etiquetas que possam ser usadas. Com respeito aos aborígines, a musicologia brasileira parece ter tomado a decisão de segregar o Ameríndio. Uma ou outra frase com esta finalidade tornou-se uma afirmativa estereotipada nos livros de história da música brasileira. Kiefer (1976: 9), por exemplo, começa sua *História da Música Brasileira* com esta dogmática convicção:

Embora a música dos indígenas praticamente não deixasse vestígios em nossa música, constituindo até hoje um fenômeno exótico, não se pode iniciar uma história da música brasi

leira sem breves referências a seu respeito. As fontes, relativas ao século do descobrimento, são, naturalmente, os relatos de portugueses e estrangeiros que por aqui passaram ou aqui se radicaram.

Não há uma contradição entre a manifesta "impossibilidade" de começar uma história da música brasileira sem referência ao índio, e a idéia de que os índios não deixaram qualquer traço na música brasileira? Quando chegamos à música tangível, as "fontes" que Kiefer menciona não vão além dos cinco fragmentos de Léry, cujo valor é comprometido pelos problemas de data, notação e variantes entre as versões impressas. Na melhor das hipóteses, falta-nos qualquer idéia de alturas precisas e outros detalhes de execução, necessários para quaisquer conclusões científicas. A música daquelas tribos que escaparam ao contato europeu, ou que nunca estiveram realmente próximas aos colonizadores, constituiu domínios musicais separados? Na vastidão do Brasil, os milhares de índios juntados em povoados ou em missões devem ser tratados de forma menos simplista. Embora possamos conjecturar que a música Pareci ou Nambiquara (aquelas que Gallet ouviu), coletada no início deste século, partilhasse mais pontos em comum com a música Tupinambá de quase quatro séculos antes, do que a Tupinambá o fizesse com a música portuguesa na época do contato, presumir-lhes a identidade seria temerário.

Além disto, não se sabe o bastante sobre a música portuguesa a nível popular, de alguns séculos atrás.

Mesmo ao nível da música religiosa "artisti
ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

ca", Stevenson (1968: 17), teve que valer-se de uma interpolação. O mesmo problema de dificuldade de notação proposto pelo Christie da Missa *Mille regrets* (1544) de Cristóbal de Morales intrigou tanto teóricos portugueses (Antonio Fernandes (1626) e João Álvares Frouvo (1662)) quanto um brasileiro (Luis Álvares Pinto (1761)). Isto--mais o fato de Morales ter sido reconhecido como um modelo musical no México, ter tido sua música representada nas mais antigas impressões polifônicas europeias nos arquivos e bibliotecas da América Latina, e executada nas Catedrais do México à Bolívia--levou Stevenson a perguntar: "Que melhor evidência de uma tradição polifônica contínua comum à América espanhola e portuguesa, 1560-1761, do que a recorrência na bibliografia deste único nome, Morales?" Apesar da esperança implícita nesta questão, respostas finais podem ser encontradas apenas nos arquivos, ou através de métodos alternativos de caráter consciencioso e científico.

No presente, a musicologia brasileira procura bases verdadeiramente firmes. A musicologia, entretanto, como qualquer outra forma do pensamento humano está sujeita às forças plasmadoras dominantes no momento. Sugerimos, conseqüentemente, que nas décadas passadas o nacionalismo musical brasileiro vis-à-vis o índio pode ter respondido a certas necessidades emocionais. Entretanto, na década de 80 poucos compositores escrevem em qualquer parte música nacionalista militante. Ainda menos ponderam eles se o material ameríndio proporciona sabor exótico. Apenas as pressões para ajustar-se a um estereótipo "primitivo" ou subdesenvolvido--ainda uma parte do interesse econômi

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

co e político de hoje, refletido na maneira como os brasileiros são vistos, e mesmo em como eles vêm a si próprios--mantém o indianismo como assunto vivo no mundo musical brasileiro de hoje.

Talvez, um paralelo musicológico ao "in dubio pro reo" melhor servirá para estimular pesquisas adicionais. Renato Almeida (1942: xii), mesmo reconhecendo a desafortunada falta de "estudos seguros e definitivos," pretende que "tentou dar à sua *História da Música Brasileira* um enfoque didático, evitando levantar problemas ou propor alternativas que requeiram difíceis exegeses." Embora nem um compêndio etnomusicológico nem um histórico de va queixosamente concentrar-se meramente no desconhecido, uma obra brasileira escrita sem levantar problemas e propor alternativas pode induzir muitos a uma falsa confiança. Tal inquestionável síntese pode ter sido necessária alguma vez, mas não deve ser perpetuada além do ponto de partida que ela tencionou ser.

Almeida (1942: 286, 292), baseando-se em Melo (1922: 1624, 1626), não apenas presumiu que o escritor jesuíta português Álvaro Lobo tivesse visitado o Brasil, mas o menciona (citando Melo) como um dos "instituidores e propagadores da escala tonal e diatônica de sete graus na Bahia." Outros a quem se tem dado crédito com respeito a vastos feitos musicais incluem Anchieta e Navarro--entre os mais antigos--e Eusébio da Soledade de Matos (1629-1692)--entre os que se seguiram. Com referência a Álvaro Lobo, indicado por Cardim (1939: 300) como o possível autor de "um breve diálogo e devoto sobre cada palavra da Ave Maria" represente

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

tado em uma vila jesuíta na Capitania do Espírito Santo em 1584, o próprio Cardim indica que Lobo não estava presente; desde quando ele acrescenta: "e esta obra dizem compôs o padre Álvaro Lobo e até ao Brasil chegam suas obras e caridades". Não apenas Álvaro Lobo nunca visitou o Brasil (Leite, 1949: 35), mas Rodolfo Garcia (in Cardim, 1939: 356) já havia indicado este fato, quando observou que "seu nome não consta da *Synopsis (Annalium Societatis Iesu in Lusitania, 1726)* de (Antonio) Franco."^{2 3}

Embora fosse dado aos jesuitas extraordinária deriva para suprimir a música indígena, as páginas de Cardim e vários regulamentos mencionados por Leite revelam um compromisso. Com respeito às danças no Maranhão e Pará, em uma situação de relacionamento assimétrico tal como a da catequese nas reduções comentada por Thales de Azevedo (1976: 381), limitações à maneira de um toque de recolher tomaram o lugar de uma mera proibição categórica (Leite, 1938: IV, 295):

As danças, umas eram as dos próprios Índios, como a do 'Poracé', 'Dabucuri', 'Varaquidra' e outras, que os Padres não suprimiram, pondo-lhes apenas limite horário aos sábados à noite, para que não sucedesse no domingo de manhã, não tanto pelas danças, como pelo *cachiri, cauim*, ou outras bebidas embriagantes, que as acompanhavam, ficarem incapazes para a vida social e assistência aos atos de culto.

Mas a estas danças indígenas, os Padres acrescentaram outras, sobretudo com os meninos, como meio de educação, entretenimento e arte. E ensinavam-nos 'a dançar ao modo português, que para eles era a coisa de mais gosto que pode ser', escreve Luiz Figueira.

Enquanto muito se tem escrito sobre o papel

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983



dos jesuitas na extirpação da música indígena no Brasil, pouco tem sido desvendado sobre a música executada sob os auspícios dos jesuitas no Brasil dos séculos dezesseis e dezessete. Pernambuco e Bahia deveriam ser os dois centros mais promissores para pesquisa das atividades musicais de um tipo mais elaborado. É aqui, entretanto, que a musicologia brasileira deve empenhar uma carga extra de esforços em vista da destruição dos arquivos locais dos jesuitas. Leite dá uma explicação detalhada (1949: 36):

As Cartas e Catálogos e outros manuscritos que foram ter à Cúria Generalícia, salvaram-se e ainda existem hoje . . . (em)Roma Outros documentos foram para Portugal, e também se salvaram quase todos. Do que constituía os cartórios das Casas do Brasil, desapareceu parte no saque e incêndio da Vila de Olinda, pelos Holandeses; parte na tomada da Bahia, em 1624, pelos mesmos invasores. E na loucura do ano de 1759, tirando os títulos de propriedades que o Fisco se reservou, os demais papéis ou se remeteram ao Tribunal da Inconfidência ou se queimaram como consta expressamente dalguma casa. Assim se explica a perda de papéis preciosos, desta e doutra natureza, que deviam existir nas Casas do Brasil. O que ficou, tanto o que já é conhecido, como o que ainda não o é, basta, ainda assim, para se vislumbrar o que foi a música dos Jesuitas, como um instrumento popular de catequese, ou manifestação erudita; religiosa, ou escolar.

Embora sob a catequese jesuítica muito tenha sido profundamente modificado, muito deve necessariamente ter sido introduzido à guisa de reposição. Isto não implica necessariamente música artística sublime nas igrejas, mas antes música de natureza mais popular. Se a musicologia histórica brasileira continuar enamorada das obras pri

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

mas artísticas, ou a etnomusicologia brasileira preocupar-se apenas com a integridade dos elementos constituintes, o processo formativo das músicas brasileiras continuará desesperadamente obscuro. Com os índios como um caso teste primordial, o processo de aculturação deve captar a atenção do estudioso ora fixada em pureza, tradição, e sobrevivências. Em vez de um propósito meramente acadêmico, a etnomusicologia brasileira tem um papel válido a executar como disciplina aplicada, contribuindo para a educação e auto-respeito e senso de identidade do índio. Neste contexto mais amplo, a etnomusicologia brasileira pode fazer soar uma nota ética que acene para a sociedade brasileira despertando-a para uma solução de muitos dos seus problemas mais urgentes.

NOTAS

1. Para uma reprodução em cartão postal veja Biblioteca Nacional, *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil* (Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1974). O livrete que acompanha esta coleção de cartões postais menciona "Zoobibliion: livro de animais do Brasil," *Brasiliensia Documenta*, IV (Rio de Janeiro, 1964). Renê Ribeiro (1952: 146) lista "O Zoobibliion de Zacharias Wagner," *Revista do Instituto Archeológico e Geográfico Pernambucano*, 11 (1903): 181-195, de Alfredo de Carvalho.

2. A coleção foi transferida do extinto Laboratory of Comparative Musicology da Northwestern University, para o Archive of Traditional Music, Folklore Institute, da Indiana University. A Library of Congress emitiu uma seleção dos 604 itens religiosos (de um total de 642 canções), intitulada *Afro-Bahian Religious Songs from Brazil*, Archive of American Folk Song Record No. L13 (Washington, D.C.: Library of Congress, n.d. Herskovits também publicou um estudo importante sobre os tamboures e tamborileiros do candomblé que apareceu em duas versões (1944, 1946).

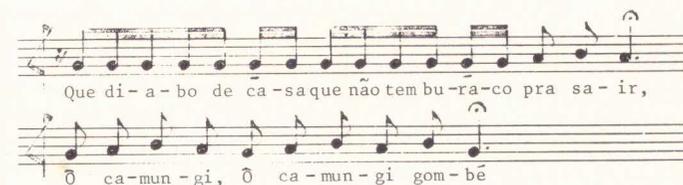
3. A generalização do nome Guiné foi tal que muitas vezes quase significava África. Geograficamente, poderia estender-se ao conjunto da costa oeste, entre a foz do Senegal e o rio Orange. Enquanto os ameríndios eram chamados simplesmente "negros", a qualificação "negro da Guiné" era dada para o africano (cf. Goulart, 1950: 185).

4. "Sã qui turo zente pleta" (Estã aqui toda gente preta), in Universidade de Coimbra, Biblioteca Geral, M.M. 50, fls. 18v-23v, encabeçado "1647. De Negro. A 8." Foi transcrita por Stevenson (1976b: 153-160), e gravada por Roger Wagner in Eldorado USR 7746, *Festival of Early Latin American Music*, Lado 2, Faixa 1, Roger Wagner Chorale com Edmund Najera, barítono, Notas por Robert Stevenson (Los Angeles: UCLA Latin American Center, 1975). Outro anônimo, da mesma fonte, datado de 1657, foi também gravado por Roger Wagner, como "He he he," in Eldorado KM 9296, *Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Lado 1, Faixa 5. O mesmo "He he he" é

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

obtenível in Klavier Records, KS-590, *Blanco y Negro*, Lado 1, Faixa 6, Ancient Consort Singers dirigidos por John Alexander, Ancient Instrumental Ensemble dirigido por Ron Purcell, Notas por Robert Stevenson e Eleanor Russel (Los Angeles: Klavier Records, 1975).

5. Para a maioria daqueles criados sob a carinhosa assistência de uma babá brasileira, pode ser uma questão de fechar os olhos e relembrar um fragmento qualquer de uma estória como aquela em que uma criança canta da barriga de uma besta disforme ou de um saco. Aqui o recitativo é também muito rápido, e inclui palavras cujo significado já não é mais claro:



Desde que o significado não é conhecido, o agrupamento das sílabas em palavras é arbitrário.

Ramos (1954: 188) dá outra versão do texto, que ele inclui no ciclo do *kibungo*, da Angola e do Zaire.

6. João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes (1860-1936) foi professor de história, filólogo, crítico e folclorista. *O Folclore: estudos de literatura popular* (Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1919) de Ribeiro é um dos clássicos do folclore brasileiro e resultou de uma série de oito conferências apresentadas no Rio, em 1913. A edição recente que usamos, intitulada *O Folclore* (Rio: Organização Simões com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969), menciona o *Orphée* em uma nota na p.122. Não é claro se a nota é de João Ribeiro, ou de seu filho Joaquim Ribeiro, também um folclorista, a cujo cargo esteve a revisão da edição.

7. As canções de protesto brasileiras, preo
ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

cupadas preponderantemente com o texto, parecem às vezes bastante contraditórias como um gênero popular.

8. Sayers (1958: 303) comenta sobre várias modificações fonéticas associadas com o papel de Marcolina uma mucama.

9. É oportuno, nesse respeito, confrontar a persistência da música de Offenbach na música popular de várias nações, com a previsão equivocada de G. Chouquet na primeira edição do *Grove's* publicada entre 1878 e 1899: "it is melancholy to predict that of all these musical *bouffonneries* little or nothing will remain; since in order to live, a work must possess either style or passion; whilst these too often display merely a vulgar scepticism, and a determination to be funny even at the cost of propriety and taste." (Cf. Lamb, 1980: 511).

10. De acordo com a lista preparada por Frederico Edelweiss, in Manuel Querino, *A Raça Africana e os seus Costumes* ((Salvador: Livraria Progresso Editor, 1955), p. 15), a primeira edição de *A Bahia de outrora* data de 1916, com uma segunda edição aumentada, em 1922. Estou referindo-me, entretanto, ao capítulo de *A Bahia de outrora* incluído por Arthur Ramos em sua compilação dos escritos de Querino publicados como *Costumes Africanos no Brasil* ((Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938), pp. 229-250). Alguns dos costumes descritos, embora assimilados pelo negro, são de origem ibérica ou européia.

11. "Ce François que demeurait avec luy estoit Musicien, et joueur d'instruments, et ce Seigneur l'avait près pour apprendre vingt ou trente esclaves, qui tous ensemble faisoient un concord de voix et d'instruments dont ils jouoyent à toute heure" (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)* ((Rio de Janeiro: José Olympio, 1956), p. 16), da *Seconde partie du Voyage de François Pyrad, depuis l'arrivée à Goa jusques à son retour* ((Paris: Samuel Thiboust, 1625), p. 563). Azevedo, baseado em Pereira da Costa, menciona outro senhor de engenho em Pernambuco, Fernandes Vieira, que manteve uma capela de cantores e instrumentistas, celebrando as grandes festas com "estremada música" (Azevedo, 1956: 16).

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

12. Leite parece sempre algo reservado a respeito do nível alcançado pelo ensino musical dos jesuitas, possivelmente devido à posição prescrita para a música na catequese. Referindo-se a 1660, Simão de Vasconcelos (1597-1671), ordenado na Bahia em 1616 (Leite, 1938: II, 104; 1949: 31) diz em sua *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraran seus filhos nesta parte do Novo Mundo*, 2 vols. ((Lisboa, 1865), vol. 2, nº 9) "São destros em todos os instrumentos músicos, charamelas, frautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes, com eles beneficiam, em canto de órgão, vésperas, completas, missas, procissões, tão solenes como entre os Portugueses."

As charamelas eram do tipo de palheta simples, contida em reservatório de ar, sem contato com os lábios, de acordo com o *Novo Aurélio*; Marçuse, por outro lado, diz que em Portugal elas eram "shawns" (oboês populares) (1975: 90)--que são de palheta dupla. Oliveira (1966) menciona apenas "palhetas" para os instrumentos de palheta que não as gaitas de fole. Os baixões são talvez semelhantes aos *bassons* (Fr.), *bassone* (It.), fagotes. O *Novo Aurélio* (1975: 176) define: "instrumento de grandes dimensões e palheta dupla, da família da charamela de madeira, que se usou do séc. XV ao XVII como baixo natural dos instrumentos de sopro." Se *baixões* são o que o *Novo Aurélio* descreve, não se pode por enquanto distingui-los dos fagotes, embora a menção da família das charamelas inspire conjeturas.

13. A celebração principal foi adiada para 31 de julho de 1611, o dia no qual Inácio de Loyola foi venerado. Gregório XV o canonizou em 1622.

14. As "taquaras" eram provavelmente bastões de ritmo--idiofones--e não flautas e trompetes, conforme sugerido por Leite (1949: 31). O próprio Leite (1938: II, 101) cita a "Carta dos meninos órfãos," Bahia, 5 de agosto de 1552: "cantaram e tocaram com *taquaras*, que são umas canas grossas, com que dão no chão, e, com o som que fazem, cantam; e com *maracãs*, que são de umas frutas, umas cascas como côcos, e furados com uns paus, por onde deitam pedrinhas dentro, os quais tocam."

15. Leite (1949: II, 102), baseado em Moraes, descreve-os como "campainhas sem badalos que os

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

bufarinheiros tangiam, tocando umas nas outras."

16. Cardiel creditava cada *pueblo* com até 30 ou 40 músicos (cantores e instrumentistas). Quatro a seis violinistas, seis a oito fagotistas e oboístas, dois ou três trompetistas, três ou quatro harpistas, e um ou dois organistas integrando o conjunto instrumental (Bêhague, 1979: 3).

17. Marcuse considera a *bandola* e a *bandurrria* como sinônimos na América Latina (1975: 34). Os *violones* poderiam ter sido gambas de algum tipo. *Liras* não eram necessariamente "liras."

18. Leite classificou a música vocal usada pelos jesuítas no Brasil em categorias: "Canto litúrgico" (música polifônica e canto gregoriano), "Cantigas para os Índios" (para danças, teatro, e na catequese sediada nas vilas), "Canto colegial" (música polifônica para a visita de importantes personalidades, festividades, e colações de grau acadêmicos), "Canções missionárias" (para a catequese rural em trânsito). As de P. Gabriel Mala grida do último tipo foram preservadas, de acordo com Leite (1949: 32).

19. Barnabé Telo veio para o Brasil acompanhando o Padre Visitador Cristóvão de Gouvea. Durante a viagem de retorno à Europa em 1589, eles foram vítimas dos corsários franceses. Após vários dias de maltratos, chegando inclusive ao espancamento, Telo e seus companheiros foram deixados em um bote, a setenta ou oitenta léguas da costa da França. Contudo, eles conseguiram alcançar porto em Santo André, na área da Biscaia. De acordo com Rodolfo Garcia, nosso modesto artista tinha sido secretário do Padre Simão de Azevêdo, antes de vir ao Brasil.

20. Uma grande quantidade de batismos deve ter sido planejada para coincidir com a Epifania, considerando que esta festa celebra também o batismo de Cristo. Houve também alguns casamentos realizados durante a mesma Missa. Epifania é uma festividade mais antiga que o Natal, e era tida como de grande importância. Ela também celebra as bodas de Caná.

21. A palavra "descante" em português tem também uma variedade de significados. Seria necessá

rio estudar o significado real do termo a partir do uso contemporâneo em Portugal. No Brasil, ele aplicar-se-ia à pequena viola, assim como à voz superior em música polifônica, ou à música polifônica em um sentido mais geral.

22. Roma: Archivium Societatis Iesu Romanum, "Ordinationes pp. Generalium, Visitationes, 1576-1601," p.37.

23. Álvaro Lobo não era compositor. Seu nome não se encontra no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de José Mazza (falecido em 1797), separata de *Ocidente: Revista Portuguesa Musical*, 1944-1945 (Lisboa: Tipografia da Editorial Império (1945)), nem em Joaquim de Vasconcelos, *Os Músicos Portugueses*, 2 vols. (Porto: Imprensa Portuguesa, 1870) ou em Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes*, 2 vols. (Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900). A *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, "Lobo (Padre Álvaro)," vol.15 ((Lisboa: Editorial Enciclopedia, 1955), p.353), descreve Lobo (1551-1608) como tendo ingressado na Companhia em 1566, estudado na Universidade de Coimbra, e subsequentemente tendo ensinado Filosofia em Évora. Lobo foi também regente nos colégios de Braga e Lisboa e reitor no de Oporto. O equívoco de Mello com respeito à passagem correspondente de Cardim não deveria ter sido endossada por Almeida sem verificação.



BIBLIOGRAFIA

Afro-Bahian Religious Songs of Brazil

n.d. Archive of American Folksong Record L13. Gravado por Melville J. e Frances S. Herskovits. Notas por Melville J. Herskovits. Washington, D.C.: Library of Congress.

Afro-Brazilian Religious Songs

1977 Lyrichord Record LLST 7315. Gravado e editado por Gerard Béhague. New York: Lyrichord.

ALMEIDA, Renato

1942 *História da Música Brasileira*. 2a. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: F. Briguiet.

ALVARENGA, Oneyda

1946 "A influência negra na música brasileira." *Boletim Latino-Americano de Música*, 6: 357-407.

ANDRADE, Mario Raul de Moraes

1939 "Brésil." In *Folklore Musical*. Paris: Institut International de Cooperation Intellectuelle. Pp. 15-27.

1972 *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a. ed. Obras Completas, 6. São Paulo: Livraria Martins Editora com Instituto Nacional do Livro.

AZEVEDO, Arthur

(1907 *O Dote*. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira.)

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de

1956 *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio.

AZEVEDO, Thales de

1976 "Catequese e Aculturação." In Egon Schaden, ed. *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Pp. 365-384.

BÉHAGUE, Gerard H.

1966 "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870-1920." Dissertação de Doutorado. Departamento de Música da Escola de Pós-Graduação da Universidade de Tulane.

1968 "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas." *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 4: 44-81.

1975 "Notes on Regional and National Trends in Afro-Brazilian Cult Music." In Merlin H. Forster, ed. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*. Urbana: University of Illinois Press. Pp. 68-80.

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

- 1977 Ver *Afro-Brazilian Religious Songs*.
- 1979 *Music in Latin America: An Introduction*. Prentice-Hall Music History Series. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- BÉHAGUE, Gerard e Bruno Nettl
1973 "Afro-American Folk Music in North and Latin America." In Bruno Nettl. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. 2a. ed. Prentice-Hall Music History Series. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Biblioteca Nacional
Ver Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- Blanco y Negro: Hispanic Songs of the Renaissance From the Old and New World*
1975 Record KS-540. Ancient Consort Singers regido por John Alexander. Ancient Instrumental Ensemble regido por Ron Purcell. Notas por Robert Stevenson e Eleanor Russell. Los Angeles: Klavier Records.
- CARDIM, Fernão
1939 *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Introduções e notas por Baptista Caetano, Capistrano de Abreu, e Rodolfo Garcia. 2a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- CARNEIRO, Edison
1959 *Os cultos de origem africana no Brasil*. Separata de *Decimália*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- CERNICCHIARO, Vincenzo
1926 *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni.
- DREYFUS, Simone
1955 Ver *Musique de Bahia*.
- FERNANDES, João Batista Ribeiro de Andrade
1969 *O Folclore*. Coleção Folclore Brasileiro, 1. Rio de Janeiro: Organização Simões.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda
1975 *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Festival of Early Latin American Music*
1975 Record Eldorado USR7746. Roger Wagner Chorale e a Sinfonia Chamber Orchestra. Roger Wagner, regente. Notas por Robert Stevenson. Los Angeles: University of California, Latin American Center.
- GOULART, Maurício
1950 *Escravidão Africana no Brasil (Das origens à extinção do tráfico)*. 2a. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira

1935-1960 40 vols. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

GREENBERG, Joseph H.

1960 "The General Classification of Central and South American Languages." In A. F. C. Wallace, ed. *Men and Cultures, Selected Papers, 5th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Pp. 791-794.

HERSKOVITS, Melville Jean

1944 "Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life." *Musical Quarterly*, 30/4: 477-492.

1946 "Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro." *Boletín Latino-Americano de Música*, 6: 99-112.

Indiana University, Archives of Traditional Music

1975 *A Catalog of Phonorecordings of Music and Oral Data Held by the Archives of Traditional Music*. Boston, Mass.: G. K. Hall.

International Folk Music Council

1954 *International Catalogue of Recorded Folk Music*. London: Oxford University Press.

KIEFER, Bruno

1976 *Historia da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro.

LAMB, Andrew

1980 "Offenbach, Jacques." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. Vol. 13. Londres e New York: Macmillan Publishers. Pp. 509-513.

LANGE, Francisco Curt

1950-1951 "Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro." *Revista de Estudios Musicales*, 4: 45-147; 5/6: 97-350.

Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries.

1977 Gravação Eldorado KM9296. Roger Wagner Chorale e a Sinfonia Chamber Orchestra. Roger Wagner, regente. Notas por Robert Stevenson. Los Angeles: University of California, Latin American Center.

- LEITE, Serafim
1938-1950 *História da Companhia de Jesus no Brasil*. 10 vols. Lisboa e Rio de Janeiro: Livraria Portugalia e Imprensa Nacional.
- 1949 "A Música nas Escolas Jesuíticas do Brasil no Século XVI." *Cultura* (Ministério da Educação e Cultura), 1/2: 27-39.
- MARCUSE, Sybil
1975 *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. Ed. rev. New York: W. W. Norton.
- MAZZA, José
1945 *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Separata de *Ocidente: Revista Portuguesa Mensal*, 1944-1945. Lisboa: Tipografia da Editorial Império.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de
1908 *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro de cênio da República*. Salvador: Tip. São Joaquim.
- 1922 "A Música no Brasil." In *Dicionário Histórico, Geográfico e Ethnográfico do Brasil*. Vol. 1, Part 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Pp. 1621-1679.

- MERRIAM, Alan P.
1951 "Songs of the Afro-Bahian cults: an Ethnomusicological analysis." Dissertação de Doutorado não publicada. Northwestern University, Department of Anthropology.
- MORAES, Rubens Borba de e William Berrien
1949 *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza.
- Musique de Bahia*
1955 Gravação Contrepoint MC120.138. *Brésil*, 2. Gravado e editado Simone Dreyfus-Roche. Collection Musée de l'Homme. Paris: Musée de l'Homme.
- NKETIA, J. H. Kwabena
1974 *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton.
- Novo Aurélio*
Ver Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda.
- OFFENBACH, Jacques
n.d. *Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux enfers)*. Partitura vocal com redução para piano. Berlim: Ed. Bote & G. Bock.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de

- 1966 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PEDREIRA, Esther

- 1978 *Folclore Musicado da Bahia*. Introdução por Manuel Veiga. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

PEREIRA, Arthur Ramos de Araujo

- 1943 *Introdução à Antropologia Brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- 1951 *O Negro Brasileiro: Etnografia Religiosa*. 3a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- 1954 *O Folclore Negro do Brasil: Demopscologia e Psicanálise*. 2a. ed. rev. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

QUERINO, Manuel Raymundo

- 1938 *Costumes Africanos no Brasil*. Arthur Ramos, ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 1955 *A Raça Africana e os seus Costumes*. Salvador: Livraria Progresso Editora.

RAMOS, Arthur

- Ver Pereira, Arthur Ramos de Araujo.

RIBEIRO, João

- Ver Fernandes, João Batista Ribeiro de Andrade.

RIBEIRO, Renê

- 1952 *Cultos Afrobrasileiros do Recife: Um estudo de ajustamento social*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco.

Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional

- 1974 *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação.

RODRIGUES, Raymundo Nina

- 1945 *Os Africanos no Brasil*. 3a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SAYERS, Raymond S.

- 1958 *O Negro na Literatura Brasileira*. Antônio Houaiss, trad. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro.

SOUSA, Afonso Rui

- 1954 *Boêmios e seresteiros baianos do passado*. Salvador: Livraria Progresso Editora.

STEVENSON, Robert Murrell

- 1968 "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History." *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 4: 1-43.
- 1974 *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- 1975 *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States.
- 1976b *Vilancicos Portugueses*. *Portugaliae Musica*, 29. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian.

VASCONCELLOS, Joaquim de

- 1870 *Os Musicos Portugueses*. 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa.

VASCONCELLOS, Simão de

- 1865 *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos nesta parte do Novo Mundo*. 2a. ed. rev. aum Lisboa: A. J. Fernandes Lopes.

VIEIRA, Ernesto

- 1900 *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. 2 vols. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Píñheiro.

ART. 007, Salvador: 9-56, Abril, 1983

A QUESTÃO ÉTICA NA MÍMESE ARTÍSTICA

Cleise Mendes

INTRODUÇÃO

Lemos, no prólogo de "Elogio da Sombra": "Um volume, em si, não é um fato estético, é um objeto físico entre outros; o fato estético só pode ocorrer quando o escrevem ou o lêem."¹ Embora deva-se desconfiar da aparente simplicidade desta e de muitas outras afirmações de Borges quanto à literatura e ao seu ofício de escritor, a frase lança uma idéia importante para o assunto que vamos tratar: o processo dinâmico que está na base da obra literária, sua existência como produção e recepção. Nesse diálogo autor-leitor, ou de uma obra para outra, ou ainda de um grupo de obras para outro grupo

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

po, a literatura encontra sua função, seu sentido e sua evolução.

Vamos aqui examinar alguns aspectos levantados a partir das perguntas: para que a literatura? qual a sua função?

Estas indagações perseguem a criação literária ao longo de sua existência. De todas as opções artísticas, a do escritor parece ser a que se vê, constantemente, diante da exigência de justificar-se. Talvez por trabalhar com um material, a linguagem, que é de domínio público, condição fundamental não só da comunicação mas da própria existência do homem.

Também a multiplicidade de formas e estilos com que se enriquece a literatura em nosso século, a inexistência de um padrão de época, apesar da emergência de características que lhe dão face própria, parece intensificar a discussão do aspecto ético da atividade do escritor.

Adotamos neste trabalho o procedimento de examinar uma posição crítica e teórica que dá ênfase à literatura como responsabilidade do escritor diante do mundo, a de Georg Lukács, e em seguida nos aproximamos da obra de um dos escritores mais acusados de voltar as costas a essa responsabilidade: Samuel Beckett.

Pareceu-nos que a busca de tais extremos nos permitiria criar um espaço suficiente para um olhar mais amplo sobre a questão.

1. A obra literária: recebimento e doação do sentido do mundo

A criação literária é sempre um debruçar-se sobre o mundo, perscrutando-lhe o sentido. Mimese do real mesmo e, principalmente, quando o fragmenta, decompõe e deforma. Para isso, o escritor parte do pressuposto de que sua atividade confere forma e sentido ao real.² Nesse pressuposto está, parece evidente, a condição básica de existência do literário. O real é tomado como uma espécie de texto caótico, de fala sem língua (ou da qual não conhecemos a língua), jogo sem regras, verdade apenas sussurrada. Transformado em linguagem, o mundo fala. As relações entre seres, coisas, acontecimentos, que passam despercebidas, são pelo escritor captadas e "redistribuídas"³ pela obra aos leitores. A percepção do artista, filtrando o caos, devolve-o aos outros homens como texto, mundo legível.

Mas, simultaneamente, a obra adquire sentido a partir da realidade. São passos de um mesmo movimento. Organizar a realidade, significá-la, é para a literatura a única opção de fazer-se real, significar-se. Pois, dar forma e imprimir sentido são exigências de sua tarefa, mas também atributos de sua natureza. Não se pode pensar num programa de ação da obra sem compreendê-lo a partir do que é a literatura, sob pena de empreender uma impossível redução ao aspecto utilitário. O discurso literário não age para agir, não se confina nesse objetivo. Age para ser. E sua forma de ação só pode provir de sua natureza.

ra de todas as épocas, hoje se intensifica a exigência de "engajamento", de uma função na atividade do escritor:

Porque são homens da pluralidade, da verdade particular que está ao termo de sua investigação, os intelectuais são vulneráveis a essa obsessão do mito, da unidade total, que é a sombra da religião perdida. Mas não existe ordem total para uma civilização que se entregou ao demônio de uma lúcida aventura: só há atividades diferentes, das quais cada uma implica sua própria lei. Toda ação é escolha. Ser filósofo em política, político em arte ou em filosofia não é um modo de aceder a um humanismo superior; é um modo de fazer fracassar um humanismo que exige que cada busca vá até ao extremo de sua verdade.⁴

Também Barthes, ao distinguir o escritor do "escrevente", diz que "para o escritor, escrever é um verbo intransitivo". E ainda: "Ele age, mas sua ação é imanente ao objeto".⁵

Ao mesmo tempo que o escritor tem um compromisso com a literatura, com a linguagem que justifica sua ação e seu destino como homem, sente-se responsável por que sua atividade esteja em interação constante com as demais ações humanas. Assim, lúcido e atormentado, responsável e impotente, só pode oferecer ao mundo um "engajamento fracassado" (recordando Barthes mais uma vez), oferecer perguntas a um mundo que, em crise, reclama respostas. Aceita juntas a missão e a maldição de perceber as contradições, o chamado e a impotência de atendê-lo.

O mundo está fora dos eixos. Oh! Maldita sorte! Por que nasci para colocá-lo em ordem!⁶

Essa consciência de perpétua falência persegue o escritor. Sabe que, para dar sentido ao mundo, deve dizê-lo, convertê-lo em linguagem; mas, desconfia dessa operação. Nesse ponto, muitas dúvidas se colocam. Uma delas refere-se à própria natureza do material com que luta: a linguagem. Sobre isso, Borges oferece-nos uma passagem exemplar:

O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.⁷

O real, rico e múltiplo, espanta o escritor, que se incumbe de colhê-lo nas malhas da linguagem.

Não há porém como confiar totalmente nesta espécie de afirmação, que parte de muitos autores. É apenas aparente a capitulação diante do real. Pois, no "algo" registrado, não estão simples parcelas quaisquer da realidade, do todo; esse algo, a obra, é já um novo todo, um "aleph", fruto de um "eu", de um olhar, de uma visão, o que resiste ao garimpo da percepção; é o trigo separado.

Pois, o autor, sujeito da obra, é um "eu" e um "nós". Um ser único, indivíduo, visão particular do mundo, mas também objeto de suas relações concretas e imaginárias com outros indivíduos, num dado tempo e espaço. Sua obra repete essa tensão, porque dela nasce. É construída a partir de um recorte no mundo, uma particularização, concreção da experiência, expressão original de uma vivência original; mas atinge cada leitor como expressão universal de uma vivência universal.



Um trecho de Schopenhauer ("O mundo como re apresentação") ilustra o modo de atingimento da verdade pela arte:

Ao passo que as ciências..... sempre forçadas a correr empôs de um novo resultado, jamais encontram o derradeiro estãgio, nem podem satisfazer completamente, como não se pode, correndo, atingir o ponto onde as nuvens tocam o horizonte — a arte, ao contrário, a todo instante atingiu o objetivo. Porque ela arrebatou o objeto de sua contemplação à corrente rápida das coisas deste mundo e o isola diante de si: esse objeto único, que nesta fuga universal não era senão um átomo invisível, a seus olhos se torna o representante do todo, o equivalente das coisas inumeráveis situadas no espaço e no tempo; ela calça a roda do tempo.

Colocar o mundo numa concha, de modo que tudo que nela não está, ainda assim esteja como ressonância, como prolongamento desse centro, raios de uma visão particular que se dirigem (apontam) para a verdade do mundo.

Oh! Meu Deus! Poderia ficar confinado numa casca de noz e, mesmo assim, considerar-me-ia rei do espaço infinito.⁹

2. Ação e contemplação

2.1 Catarse e alienação

Na base de toda fala, de toda linguagem que se emite, está uma intenção de comunicar alguma coisa. Assim no discurso literário. Sua objetivação na obra aparece em diferentes graus, entre os extremos legibilidade/ilegibilidade. O escritor fala (e existe) através da obra.

Mas, o destino da obra não se cumpre circuns

crita apenas a esse papel de canal transmissor das idéias e sentimentos do autor. Pois, não há como veicular significados sem criar significados. Não há uma verdade preexistente à obra. A linguagem, ao ser manipulada, também manipula, condiciona, escolhe, decide, impõe. Lembrando Drumond: "As palavras não nascem amarradas". O tópico do poeta em luta com a linguagem pode mostrar-nos o processo da obra como uma aprendizagem. O escritor não diz o que já sabe, fica sabendo ao dizer. Às vezes, apenas fica mais próximo de saber. É o que parece significar Beckett, respondendo à pergunta: "Afim, quem é Godot?", com: "Se eu soubesse, teria dito na peça".¹⁰

A obra permanece como busca, como interrogação, tentativa de aproximação do sentido da existência. Entre o programa consciente da escolha de um tema, de um gênero, de uma forma, e a efetiva realização da obra, medeia uma distância percorrida por imprevistos, por novas indagações, por revelações. A obra é feita, mas também se faz, parte dela é rebelde à consciência do escritor, não obstante todo esforço de objetividade. Outra passagem exemplar:

Um homem se propõe fazer uma pintura do universo. Depois de muitos anos, cobriu uma parede nua com imagens de navios, torres, cavalos, armas e homens, só para descobrir, no momento de sua morte, que desenhara um retrato de seu próprio rosto. Este poderá ser o caso de todos os livros.¹¹

Neste caso, que lição pode dar a obra, se através dela o próprio autor se procura? Para ensinar, apontar caminhos, não é necessário ser detentor de certezas?

Aristóteles viu (e aconselhou) na tragédia um efeito pacificador, uma ordenação das emoções. Identificado com a personagem que sofre, a quem vê sofrer, o espectador experimenta o sofrimento em segurança. Experimenta o prazer da transgressão, do perigo, e o alívio da punição, projetado no herói. A função moral das exortações do coro é bastante explícita, assim como a seqüência didática, persuasiva: ordem-transgressão-castigo-redenção.

Pode-se dizer: mas, para isso, o mundo grego descansava na crença de uma ordem, daí a possibilidade da lição, da catarse moral. Mas, qual a certeza que pode imprimir na sua obra o escritor de um mundo em crise, seja para pacificar as emoções, ou, ao contrário, para acirrá-las, incitando os homens à ação?

Creio que cavar esse abismo de diferença entre o ontem e o hoje é ler a tragédia no mínimo como um grego antigo, se é que eles assim a leram. É preciso lembrar, com o auxílio de Adorno, que: "A grandeza das obras de arte consiste unicamente em revelar o que a ideologia oculta".¹² O verdadeiro produto artístico trai qualquer simplificação ideológica que o tenha orientado previamente.

Acima de quaisquer interesses disciplinados, o que na tragédia antiga persiste, fascina-nos, é que ela, como obra de arte, não resulta a celebração do castigo, mas sim da transgressão; é um documento da "hybris", da desmedida humana, o roubo do fogo divino.

O artista moderno (desde o Romantismo) opera

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

essa traição com muita consciência. Sabe que não pode restringir ao aspecto ético o valor de sua obra. Goethe concede, para conciliar: "Uma obra de arte pode e deve ter conseqüências morais, mas pedir ao artista que tenha fins morais é deteriorar-lhe a arte".

Em certo grau, o poder catártico é inerente a todo fenômeno artístico. Representar algo, ou vê-lo representado, confere força, sensação de domínio, de domar a realidade. Possibilidade de experimentar situações intensas, de viver perigosamente, sem nenhum risco. Para o artista e para o fruidor.

2.2 A proposta de Brecht

Se vocês estão vivos, jamais digam 'nunca'.
O que é certo não é certo.
As coisas não ficarão como estão
E o 'nunca' se torna 'Antes de findar o dia'.¹⁴

Contra a contínua tensão do drama aristotélico e o efeito catártico do desenlace, Brecht propôs um palco que narrasse. À custa do olhar épico, que distancia o objeto, que a tensão deixasse de se dirigir para o desfecho, concentrando-se no processo da ação, em cada ponto da transformação das personagens. Assim, o espectador ficaria apenas parcialmente imerso na ilusão, no envolvimento mágico da identificação com as personagens. A introdução do narrador e de outros "efeitos de distanciamento" (canções, slides, etc.) permitiriam ao público manter uma atitude crítica simultânea ao acompanhamento da ação. Essa deixa de ser integralmente "imitada", para ser contada. Perdendo

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

parte de sua autonomia, de seu "pathos", pela presença da narração, as personagens ganhariam em força demonstrativa do processo em que estão envolvidas.

A questão do "estranhamento" próprio da apresentação artística, independente de objetivos didáticos, foi colocada, teoricamente, desde os Formalistas Russos. A arte visa, primordialmente, a fazer perceber. Se algo ela ensina, ensina a ver. Devolve-nos a realidade, recuperando-a do embotamento do olhar automatizado, distraído.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.¹⁵

Na verdade, Brecht não contrapõe à purificação aristotélica uma catarse desordenadora das emoções, uma incitação à ação imediata através da arte. Propõe o prazer de refletir, ou seja, de perceber. Acredita que os "filhos de uma época científica" PODEM divertir-se não só assistindo a uma ação, mas compreendendo suas causas.

O que, no momento, queremos recolher de sua proposta é o procedimento de "desfamiliarizar" as personagens e situações para que a obra alcanças-se essa recepção global, sem a velha ruptura razão/emoção.

Mas, a exigência de "compromisso", nas suas formas mais radicais, parece sempre privilegiar os "reconhecimentos", as repetições. Acusado de formalismo, Brecht respondeu que "é formalismo impor velhas formas a novos conteúdos".¹⁶

Brecht ainda dicotomiza, mas já toca o centro

da questão de escolha formal e responsabilidade do artista, que Umberto Eco vai mais tarde definir:

O verdadeiro conteúdo da obra torna-se o seu modo de ver o mundo e de julgá-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo.¹⁷

3. Realismo e compromisso com o real

3.1 Sobre a arte "anti-realista"

Nos programas estéticos dos movimentos literários considerados geralmente "de evasão", "de fuga", encontramos quase sempre o apaixonado debate sobre o que é a realidade e de como expressá-la. De Victor Hugo, no Prefácio da peça "Cromwell":

A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, esforça-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e caracteres; bem menos entre-gue à dúvida e à contradição que os fatos, restaura aquilo que os analistas confundiram, harmoniza aquilo que escolheram, descobre as suas omissões e as repara.¹⁸

Assim, o romântico oferece a realidade do "eu", a realidade da percepção.

O acordo de "ser realista" existe ao longo da evolução literária e o que cada novo movimento acusa no precedente é exatamente sua incapacidade de dar conta da realidade. A diferença manifesta emerge de dois fatores, interdependentes: a concepção de mundo que orienta o conceito do real e o modo de representação dessa realidade assim concebida. O expressionismo, por exemplo, aparentemente opondo-se ao naturalismo, justificava-se como sendo uma radiografia, um "retrato interno" do

objeto, buscando suas características em profundidade, ao invés de fotografá-lo (se isso é possível) e perder sua riqueza e multiplicidade. Contra a verossimilhança externa, uma verdade mais íntima. Mas, sempre o compromisso com o real.

Recuando até Shakespeare, vamos encontrar Hamlet instruindo assim os atores da peça a ser representada no palácio:

Que a ação responda à palavra e a palavra à ação, pondo cuidado especial em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que a ela se opõe, afasta-se igualmente do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar, por assim dizer, um espelho à vida; mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características.¹⁹

Apresentando um mundo povoado de bruxas e fantasmas, Shakespeare nem por isso considerava seus dramas "irreais". Antes duvidava dessa realidade ilhada pelo sono.

Mas, para a vanguarda (ou vanguardas) um novo problema se coloca. Ser ou não ser realista é entendido com base no critério de aproximação ou afastamento com o realismo do século XIX. É a significação C da palavra "realismo" proposta por Jacobson.²⁰

Assim, o termo "anti-realista", aplicado a qualquer obra literária, parece sempre inoportuno, por desprezar aquele fundamento mimético que lhe é inerente. Ademais, a própria realidade encerra a estranheza, o assombro. O que significa o conceito de verossimilhança, se, o mais das vezes, a

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

realidade não é verossímil? Seria um modelo abstrato de normalidade, obtido à custa da média dos espantos cotidianos?

3.2 O conceito de compromisso em Lukács

Examinando a literatura contemporânea, Lukács lamenta que "as tendências anti-realistas da vanguarda parecem ainda predominar".²¹ Depois de questionar o que seriam "tendências anti-realistas", vamos procurar entender o fundamento dessa acusação.

O que Lukács acusa na vanguarda literária (notadamente a obra de Joyce, Beckett, Camus), é o fato de ela "erigir a angústia em qualidade ontológica e intemporal".²² Esses autores não conseguiriam ver o desespero, a solidão, o esmagamento dos valores humanos como situação provisória, gerada pelas relações sociais dentro do mundo capitalista, mas, encarariam essa crise como algo próprio do "estar no mundo", algo que é inerente à condição humana. A "consequência literária" dessa visão, segundo ele, é que a personagem aparece privada "de toda força explosiva e de todo dinamismo orientado para o progresso".²³ E ainda: "A desaparecimento dos verdadeiros tipos"²⁴, pois, para fugir à mediocridade burguesa, esses autores plasmassem suas personagens no extremo oposto da excentricidade, da patologia, da diferença individual. Só o realismo poderia produzir os grandes tipos, exemplos positivos, retratando pessoas socialmente normais. Um dos exemplos citados dessa ausência de perspectiva é a obra de Camus, onde a peste não

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

é uma etapa, não é um acidente provisório na vida da humanidade, mas, metáfora da própria condição humana.

Para Lukács, o problema gerado é que os acontecimentos são apresentados sem passado e futuro, de forma estática, e pretendem refletir a existência do homem. Em inúmeros pontos dessa obra, o autor tem o cuidado de reafirmar que o que considera "verdadeiro realismo" não se reduz a um método, uma técnica, uma questão formal, e sim a uma atitude do escritor em relação ao homem.

Os escritos de Lukács, pela agudeza das observações, pela sensibilidade aos problemas literários, pela independência do seu espírito e sobretudo pelo reconhecimento da força das imagens do presente (e do futuro) plasmados pela arte, têm um papel decisivo em qualquer discussão sobre o aspecto ético da atividade do escritor.

O que queremos apontar neste estudo é que Lukács superpõe compromisso com o real e estilo realista. Só o realismo, segundo ele, é capaz de produzir verdadeiros tipos, personagens convincentes, apresentadas de forma dinâmica, em suas relações concretas com um mundo objetivo. E mais, num tempo objetivo, pois a subjetivização do tempo parece-lhe sempre sinal da degradação humana, de debilidade no confronto com a realidade. Essa superposição, essa exclusividade de mostrar o real através do realismo dá margem a muitos equívocos.

No ensaio "Narrar ou Descrever?", Lukács, sempre privilegiando a grande ação épica, condena categoricamente a descrição naturalista:

ART. 007, Salvador: 57-80, Abril, 1983

Ela consegue mesmo alguma coisa de pior que o mero nivelamento, isto é, consegue uma ordenação hierárquica às avessas. Tal consequência está implícita no método descritivo, pois para provocá-la basta o fato de descrever com a mesma insistência os elementos importantes e os elementos inessenciais, que permite uma inversão de sentido e a passagem do segundo ao primeiro plano. Em muitos escritores, essa característica vem unida a uma forma apagada, que dilui toda significação humana.²⁵

Perguntaríamos como é possível determinar, num "a priori" da obra, o que são "elementos inessenciais" da realidade, e ainda se esses detalhes reiterados insistentemente na obra não vão constituir exatamente o seu mais íntimo significado. Mas, Lukács não nega que isso ocorra, condena a própria ocorrência. Parte, pois, de um real já hierarquizado, já "significado" independente da obra.

Se tal fosse verdade, então se aceitaria o realismo, para usar comodamente o termo em seu sentido estrito, como a única opção artística válida. E a função da literatura se reduziria a mero espelho, repetição dessa realidade soberana. Mas, nesse caso, nada se faz senão reiterar os comportamentos do leitor, seu reconhecimento do já vivido. Como fazer ver? Como instalar o choque, o chamado à consciência, a revolução do olhar já conformado, a revolta pela revelação de um estado de coisas?

Por isso, o jogo da arte, o jogo de apresentar "estranhamente" o que já descansávamos em chamar de normal.

4. A questão da perspectiva. Demolição e construção na vanguarda. Beckett.

Toda a arte de Beckett repousa sobre o redobramento e a repetição desta imagem do mundo: em primeiro lugar, o mais baixo grau de aviltamento patológico para o homem, reduzido a uma vida vegetativa de débil mental.²⁶

Poderíamos lembrar que a literatura não se resume pura e simplesmente em inscrever o indivíduo no social, que a obra articula o que nele é diferente no processo histórico e o que nele subsiste de mesmo, e que a predominância de uma ou outra atitude é também histórica e está na base da evolução literária e da arte em geral.

Mas, isto é sair dos termos em que Lukács propõe a questão. Ao teórico preocupa na vanguarda um voltar as costas à história. Esse é o ponto que nos interessa, no momento, discutir. A vanguarda, como produção, não é um desprezo da história; ao contrário, é a única resposta verdadeira, não mistificadora, que a arte poderia dar ao seu tempo. Não se negar o caos, mas assumi-lo até a total submersão, para daí, após o naufrágio, recommear a busca de um possível farol.

Tomamos o exemplo de Samuel Beckett. Isolamos trechos de "Fim de Partida". (Texto anexo)

O que se pretende é mostrar nesses diálogos a contínua tensão entre desespero e esperança, desejo de aniquilamento total e renascimento. As personagens desejam que tudo esteja quieto, morto. Mas, o olhar repetidamente pela janela permanece como a busca, a semente de um possível sinal de vida. A decepção com o humano é clara na visão

desoladora do público, através do binóculo. O sarcasmo da expressão "bom panorama" mostra que a visão do estado atual da sociedade não é nada animadora. Mas, a última coisa vista pela janela é uma criança. É um futuro nublado. O que é que ela faz? Não sabem ao certo. "Olha seu próprio umbigo".

O texto possui uma ética interna. Essa ética expressa-se numa confissão de falência. Clov dizendo: "Ninguém neste mundo já pensou tão retoricamente como nós". Onde podemos encontrar aquele "mais baixo grau de aviltamento patológico" do homem, de que fala Lukács, numa personagem cega e paralítica que pergunta se não está "à altura de significar alguma coisa"?

Outra peça de Beckett, "Esperando Godot", foi escrita horas depois da tragédia de Hiroshima. Mas, seu final é a manutenção da esperança:

Vladimir — Então, vamos embora?
Estragon — Vamos embora.

Permanecem imóveis.

A obra de Beckett pertence à história, como a de Camus, Joyce, Proust. É o espetáculo da estagnação, que incita ao movimento. Um mundo morto, assassinado, para que do deserto surja um mundo novo.

É que a obra não pede inscrição na história. Nela ingressa por força de sua verdade. "Esperando Godot" ou "Fim de Partida", confissões de impotência, desespero, capitulação, findam como um apelo poderoso a ultrapassar o pesadelo.



CONCLUSÃO

Segundo Borges o que hoje se chama um escritor comprometido equivale ao antigo contador de fábulas.²⁷ É impossível reduzir a isso a ação da literatura, em qualquer época.

Possuindo ao mesmo tempo independência como linguagem e dependência da realidade sobre a qual fala, o discurso literário promove incessantemente a ação de repensar o mundo em que vivemos. Dessa forma contribui para sua transformação. A arte não espalha apenas crises, mas, faz-se revolução contínua, na revelação não só do que está sendo, mas do que está para ser. Seu compromisso é sempre com a realidade, mesmo quando paradoxalmente dela parece afastar-se. Desse jogo de afastamento para estar mais próxima, a obra literária aspira à verdade. Mas, apontar soluções aos conflitos humanos implica na detenção de uma verdade particular, e a arte é avessa, por seu próprio fundamento transformador, a toda setorização, a todo impedimento de uma visão mais ampla do mundo, a todo falso desfazer de contradições.

Beckett, é certo, percorre linhas tortas. Mas, toda a literatura não escreve nessas linhas? O seu modo de surpreender a realidade não é sempre uma forma oblíqua de incisão? Recusar a vanguarda e a sua "careta" é não ver engajamento artístico senão quando o acesso à realidade se dá pela porta larga. O protesto da vanguarda segue por vias estreitas e enviesadas.

Quando Clov admite que "Ninguém neste mundo já pensou tão retorcidamente como nós"²⁸, ou quando

do Hamm, ansioso, pergunta: "Não estaremos à altura de significar alguma coisa?", expressam talvez essas personagens o mesmo pânico, misto de impotência e heroísmo, de desespero e responsabilidade (da maneira "retorcida" que seu tempo lhes permite), que Hamlet, ao exclamar:

O mundo está fora dos eixos! Oh! Maldita sorte!
Por que nasci para colocá-lo em ordem?

NOTAS

1. BORGES, J.L. *Elogio da Sombra/Perfis*. Porto Alegre, Globo/MEC, 1971. p.2.
2. GROSSMANN, Judith. *Teoria da Literatura. Notas de aula*. Salvador, UFBA, Mestrado em Letras, 1º semestre, 1980.
3. Idem.
4. PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. S.P., Nacional/USP, 1969. p. 232.
5. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 33.
6. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. I. S. Obra Completa, vol. I. Tragédias. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969. p. 551.
7. BORGES, J.L. *O Aleph*. Porto Alegre, Globo/MEC, 1972. p. 133.
8. SCHOPENHAUER. O mundo como representação. In: . *O Pensamento Vivo de Schopenhauer*. São Paulo, Martins, 1960.
9. SHAKESPEARE, W. op. cit. II,2. p. 559.
10. Citado por ESSLIN, Martin. Samuel Beckett: A Busca do Eu. In: . *O Teatro do Absurdo*. R.J., Zahar, 1968. p.38.
11. BORGES, J.L. op. cit. nota 1. p.118.
12. ADORNO, T.W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. R.J., Francisco Alves, 1975. p. 344.
13. Citado por WELLEX, René. *História da Crítica Moderna*. vol. 1. São Paulo, Herder, 1967, p. 197.
14. BRECHT, Bertolt. Poema "Em louvor da dialética".
15. CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura-Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973. p. 45.
16. Citado por BRUSTEIN, R. Bertolt Brecht. In: . *O Teatro de Protesto*. R. J., Zahar, 1967.
17. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 258.
18. Citado por TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. S.P., Duas Cidades, 1970, p. 97.
19. SHAKESPEARE, W. op. cit. III, 2. p. 571.
20. JACOBSON, R. Do Realismo Artístico. In: *Teoria da Literatura-Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973. p.121.
21. LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília, Coordenada, 1969. p. 33.
22. . op. cit. p. 127.
23. . op. cit. p. 49.
24. . op. cit. p. 53.
25. . Narrar ou Descrever? In: . *Ensaios sobre Literatura*. 2ed. R.J. Civilização Brasileira, 1968. p.71.
26. . op. cit. nota 21. p. 26.
27. BORGES, J.L. *O Informe de Brodie*. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 4.
28. BECKETT, S. *Fim de Festa*. Lisboa, Arcádia. p. 162.

BIBLIOGRAFIA

1. LIMA, Luís Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
2. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. S.P., Perspectiva, 1970.
3. BECKETT, Samuel. *À Espera de Godot. Fim de Festa. A última Gravação*. Lisboa, Arcádia.
4. BORGES, J.L. *Elogio da Sombra/Perfis*. Porto Alegre, Globo/MEC, 1971.
5. ————. *O Informe de Brodie*. Porto Alegre, Globo, 1976.
6. ————. *O Aleph*. Porto Alegre, Globo/MEC, 1972.
7. BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
8. CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura-Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973. p. 39-56.
9. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
10. ESSLIN, Martin. *O Teatro de Absurdo*. R.J., Zahar, 1968.
11. JACOBSON, Roman. Do Realismo Artístico. In: *Teoria da Literatura-Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973.
12. LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília, Coordenada, 1969.
13. ————. *Ensaio sobre Literatura*. 2ed. R.J., Civilização, 1968.
14. PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. São Paulo, Nacional/USP, 1969.

15. SCHOPENHAUER. *O Pensamento Vivo de Schopenhauer*. S.P., Martins, 1960.
16. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Obra Completa, vol. I. Tragédias. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969.
17. TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.



DEFINIÇÕES ESTÉTICAS E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA (OU COMO VAI A MÚSICA CONTEMPORÂNEA?)

Ricardo Tacuchian

RESUMO

A propalada crise da Arte Contemporânea nada mais é que o reflexo da crise que está atravessando a própria humanidade. Esse contexto exige, cada vez mais, um posicionamento ativo do artista, que enfrenta dois grandes problemas: a definição de uma estética dentro da realidade atual e a progressiva perda de seu canal de comunicação como público. Para o primeiro caso, Max Bense propõe quatro ramos de uma Nova Estética: semiótica ou signica; numérica ou informacional; gerativa e valorativa ou ajuizadora. No segundo caso, o papel dos *mass media* e da Nova Escola será relevante para a reaproximação artista-público.

A música contemporânea é um desafio estético e exige uma postura crítica e corajosa por parte do público e dos artistas.

CRISE DA ARTE OU DO HOMEM?

Nos dias que atravessamos, a arte enfrenta dois grandes problemas: 1º - definir uma estética dentro da realidade atual (essa definição é indispensável para o artista alcançar sua plenitude criadora); 2º - tornar a obra de arte mais comunicativa com o público, que se distancia da criação moderna (essa comunicação do artista com o público, por meio da obra de arte, é indispensável, pois só assim completa-se o ciclo de sua informação estética).

Procuraremos analisar estes dois problemas de maneira sucinta, visando apenas levantar certas questões que estão na ordem do dia sem, contudo, chegarmos a conclusões definitivas. Pretendemos, apenas, alertar nossas consciências para pontos que devem ser meditados. Enfim, desejamos mostrar como os problemas da arte estão intimamente relacionados com os problemas da humanidade e que seus equacionamentos são nitidamente paralelos.

Estamos vivendo um momento de crise no campo da criação artística. A saturação das formas tradicionais de expressão gerou uma atitude de conformismo e/ou negação dos valores vigentes. Soluções negativas como antiarte, antimúsica, anti-teatro, dadaísmo, anti-romance, teatro do absurdo, expressão do vazio, música do silêncio e do acaso não trouxeram uma definição estética explícita, porém, tiveram o mérito de balançar nossa sensibilidade, estagnada com tabus seculares. O corolário desta indefinição da Arte-Hoje é a multiplicidade de caminhos que ela propõe. O delírio do "novo",

como único critério de valor, gera uma instabilidade que vai tornando o artista cada vez mais solitário. Mas, essa crise não seria antes a do próprio homem, também um solitário, nessa multidão atônita, diante de um desenvolvimentismo alucinante que o leva à lua, mas, que pode fazê-lo destruir o próprio planeta que habita?

A tecnologia de guerra, hoje, consome três milhões e meio de dólares, por ano, o que daria para alimentar toda a humanidade. Uma bomba, que pode ser deflagrada em segundos, tem o mesmo poder de destruição que todas as bombas juntas, usadas durante cerca de cinco anos, na 2ª. Guerra Mundial. E existem milhares delas prontas para serem deflagradas. É a arte ou o homem que está em crise? A arte, antes, reflete a crise do homem. A ânsia pelo novo é uma característica do homem ocidental. A postura dinâmica e divergente é a base de uma estética contemporânea. Diferentes técnicas com posicionais, como a atonal, neotonais, ruidista, microtonal, aleatória, eletroacústica, implicam na busca de novas linguagens. Ou seja, as estéticas transformam-se em técnicas e a atitude dinâmica de encontrar novas linguagens passa a ser A Estética. E sua definição é um dos problemas da crise da criação artística, dentro de uma realidade de social, com poucas possibilidades de sobrevivência, diante de seus impulsos de autodestruição.

A posição cultural do compositor contemporâneo é muito mais exigente que no passado. Não lhe basta adquirir aptidões no manejo de técnicas

composicionais e dar livre trânsito ao instinto ou à inspiração, como faziam os românticos. Não basta ser o reflexo social de uma classe dominante que atue, como censora, em seu psiquismo, imprimindo-lhe o *modus* de compor, como nos clássicos. O próprio artista é possuidor de luz viva, que se projeta na sociedade, assim como esta também empresta-lhe força e sentido. A influência é mútua, mas, para isso, o artista precisa de uma definição estética, integrada em nossa era: uma estética científica. O compositor que não estiver atualizado com o pensamento de sua época, com as motivações psicológicas, sociais e filosóficas da arte, com a teoria da informação e os fenômenos de cultura de massa, não passará de um adestrado "fazedor de música". Mas, se possuir todos estes requisitos e não tiver *métier*, técnica, domínio do material e da linguagem, não passará de um romântico "gênio incompreendido". Entre ser um pensador ou um técnico é preferível ser as duas coisas, isto é, um artista contemporâneo.

A PROPOSTA ESTÉTICA DE MAX BENSE

Max Bense propõe uma Nova Estética para a Arte Contemporânea compreendendo quatro aspectos básicos: a Estética Semiótica ou Sígnica, a Estética Numérica ou Informacional, a Estética Gerativa e a Estética Valorativa ou Ajuizadora.

Hoje, a estética científica não se ocupa do "belo" como uma categoria especulativa e empírica, mas, da mensuração matemática e semiótica dos "estados estéticos" em "portadores materiais". Enquanto a estética tradicional de Hegel baseia-se

num sistema interpretativo, negando à arte um caráter objetivo, independente, pesquisável, a favor de conceitos metafísicos, como "beleza" e "ideal", e de princípios espirituais, como moral e religião, a estética moderna está assentada num sistema de pesquisa e numa concepção científica de autonomia da realidade estética, como algo independente do conhecimento teológico ou ético.

Max Bense criou uma "estética informacional", operando com meios semióticos, matemáticos e tecnológicos para caracterizar os métodos estéticos observáveis em objetos da natureza ou em obras de arte. A caracterização ou medida estética através de valores numéricos e classes de signos é um procedimento particular da teoria da informação. Portanto, a teoria da comunicação e da informação, a semiótica, a lógica formal, a matemática (álgebra dos conjuntos) e, por extensão, a cibernética adquirem grande importância numa definição estética atual, se entendermos que Estética é uma "teoria dos estados estéticos" e que os "estados estéticos" são uma atitude de informação. Não duvidamos muito que, no futuro, essas matérias serão incluídas nos programas das escolas de arte e de música, já que a arte é uma forma particular de comunicação: a comunicação estética. Toda a metodologia tradicional da teoria musical se transformará num enfoque semiológico, isto é, na interpretação de um sistema de signos. Aliás, já é uma tendência dos Cursos de Música da Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo.

ferenciais básicos em lingüística, entre língua e fala, significado e significante, sintagma e associações ou sistemas, bem como previu o surgimento de uma nova ciência mais geral dos signos, a semiologia, que não consideraria só a palavra como signo, mas, qualquer coisa que passaria a ser concebida como tal, tem sido grande o interesse em definir o relacionamento estético ou não, do homem, em termos lingüísticos ou semióticos. Poucos estudos de extensão dos conceitos lingüísticos e semióticos à música foram feitos em nosso meio. Em 8 de março de 1973, tratamos desses assuntos, pela primeira vez, no Rio de Janeiro, durante a aula inaugural que proferimos para os cursos de música do então Instituto Villa Lobos (hoje Centro de Artes da UNIRIO). Nessa ocasião fizemos as seguintes analogias, a partir dos postulados de Saussure:

- a) O conceito dicotômico Língua/Fala, na música, corresponderia ao conceito Sistema Musical/Repertório Musical deste Sistema. A língua é uma instituição ou sistema. É a parte social da linguagem, é a linguagem menos a fala. Numa coletividade, há apenas uma língua, mas, tantas falas quanto forem seus componentes. A fala é um ato individual de seleção e atualização; é um fator de evolução da língua. Na música, a língua corresponde ao sistema ou teoria da música; a fala, ao repertório musical criado dentro deste sistema. A criação musical dentro de determinado sistema tende a modificá-lo. Os seguidores de Schoenberg, com sua produção, modificaram e ampliaram o serialismo, que era um sistema, da mesma forma que a fala, com sua riqueza e criatividade, modifica e amplia uma língua.
- b) A dicotomia Significado/Significante corresponderia, na música, à Imagem Psíquica da

Música/Materialidade Sonora de que se Compõe esta Música. O significado é o plano do conteúdo da linguagem, sua representação psíquica, imaterial (Semântica). É uma das faces do signo lingüístico. A outra face é o significante, que implica sempre num suporte material (sons, objetos, imagens), embora este apenas não lhe seja suficiente (Semiologia).

Na música, os sons são o suporte material do significante. Mas, este não existe sem um plano de conteúdo (significado) ou vice-versa. A união do significado musical ao significante musical forma o signo musical ou a música propriamente dita.

c) As relações que unem 2 termos ou mais podem ser em dois planos: do sintagma, que é uma combinação variada de signos recorrentes (como exemplo, citaríamos um prelúdio e fuga do Cravo bem Temperado, onde há a combinação variada e recorrente de 2 supersignos: o prelúdio e a fuga); a relação no plano associativo ou de sistema (autores mais modernos chamam de paradigma), isto é, uma combinação de signos com afinidades entre si (por exemplo, o sistema de prelúdios ou o sistema de fugas do Cravo bem Temperado). Um determinado prelúdio e fuga seria um sintagma; uma série de prelúdios ou de fugas, um sistema.

E assim por diante, poderíamos ampliar várias extensões semiológicas da lingüística para a música, conforme o fizemos de maneira um tanto tímida, há 10 anos.

A metodologia da Estética Sínica "unifica" a leitura de fatos artísticos tanto contemporâneos como tradicionais. A arte tradicional passa a ter uma nova leitura ou interpretação, uma leitura contemporânea. Na verdade, todas as técnicas contemporâneas não passam de um desenvolvimento ou ampliação de fenômenos do passado. A extensão progressiva da tonalidade desaguou naturalmente na atonalidade. O elemento aleatório sempre existiu

na música de qualquer época. Não se toca duas vezes da mesma maneira uma sinfonia de Beethoven porque ela está repleta de aspectos aleatórios. Heráclito já dissera na Antiguidade Clássica que não se banhava duas vezes no mesmo rio. A rigor, toda música, em qualquer época, sempre foi aleatória (exceto quando ela está gravada ou, talvez, mesmo esta, porque o estado de espírito do ouvinte ou decodificador está sempre dinamicamente em transformação). A presença do acaso e do efêmero cria uma dimensão de Abertura em toda obra de arte. A abertura inconsciente da obra de arte do passado (abertura de 1a. ordem) amplia-se em nosso século e torna-se consciente e intencional (abertura de 2a. ordem), conforme observa Umberto Eco, em sua teoria sobre a Abertura na Obra de Arte. O próprio uso de recursos eletroacústicos representa nada mais nada menos que o uso de uma tecnologia disponível, o que todos os músicos fizeram, em todas as épocas. E o uso sistemático do ruído na música não é uma ampliação do conceito tradicional de som musical?

As estéticas tradicionais idealistas serviam de alicerce às linguagens musicais idealistas, mas a Estética de Bense oferece um instrumental objetivo de análise e reflexão, tanto para a Música Contemporânea como para a música do passado, o que tira da Música Contemporânea essa fisionomia de um monstro invasor marciano, que vem tirar a paz e a comodidade de nosso ócio e mesmice intelectual.

Outro aspecto da estética moderna é o numéri

co que, ao contrário da estética semiótica, serve-se de valores numéricos e não de classes de signos. As grandezas que Birkhoff estabeleceu como parâmetros de tal medida seriam a ordem e a complexidade. A ordem é o princípio que imprime organização no material usado para a construção de um objeto estético. A complexidade é a maior ou menor quantidade de material de que se dispõe. Toda obra de arte, musical ou não, em todos os tempos, é fruto de um impulso ordenador, diante da complexidade dos materiais usados (no caso da música, material sonoro), para a construção do objeto estético.

A estética numérica apresenta dois aspectos: A descrição formal de uma sinfonia ou de uma peça eletroacústica, considera a obra como um todo e baseia-se na teoria da Gestalt. A descrição dos elementos que geraram aquela forma, fundamenta-se nos aspectos seletivos, concebidos em bases estatísticas, isto é, na teoria da informação. No primeiro caso, Max Bense chama de macroestética numérica (estudo das formas - teoria da Gestalt) e no segundo caso, microestética numérica (estudo estatístico dos elementos - teoria da Informação).

Além da estética semiótica ou sígnica e da numérica ou informacional, desenvolveu-se um terceiro ramo da estética moderna, a estética gerativa. Visa o estudo dos objetos estéticos, gerados pelo computador. O computador é uma instalação eletrônica de processamento de dados. Executa procedimentos algorítmicos, determinados por um programa.

As primeiras experiências de Xenakis, em 1962, com um computador, usando a linguagem FORTRAN IV, por ele decodificada em notação musical tradicional, exigiram a introdução da teoria das probabilidades, num novo ramo da estética: a estética gerativa. Atualmente, um conversor digital-analógico decodifica a linguagem do computador em um pulso de voltagem, fornecendo sinal eletrônico, que pode ser gravado em fita magnética, amplificado e convertido em ondas sonoras, por um alto-falante.

A estética gerativa é a definição estética da música que Xenakis chamou de estocástica.

Em síntese, podemos afirmar que o artista codifica todo um repertório sonoro, na criação de uma obra musical. Essa atitude pode ser medida e analisada cientificamente. A obra de arte será, por sua vez, um vetor de comunicação com o observador da obra, que a reconhece e valoriza. Podemos chamar esta última fase da comunicação artística de valorativa ou ajuizadora. No ato de valorização ou ajuizamento, o processo artístico alcança sua conclusão comunicativa, na consciência do receptor. Muitos compositores de vanguarda não alcançaram esta fase, pela incomunicabilidade de sua dimensão hermética, impossibilitados de fechar o circuito da arte: Artista (Criação) - Obra (Produção) - Público (Consumo). A estética valorativa considera o fenômeno artístico como um circuito interdependente e bidirecional e não como uma obra isolada de qualquer contexto comunicativo. Considerando que a arte só se consubstancia quando há invenção e comunicação, sem esta última não se fe

cha o circuito da arte.

O DIVÓRCIO ARTISTA/PÚBLICO E O PAPEL DOS MASS MEDIA E DA NOVA ESCOLA

Evidentemente, a definição estética exposta sumariamente acima não tem a pretensão de solucionar todos os problemas de interpretação e análise da música contemporânea. Apenas sugere caminhos. Admitimos que uma posição estética científica gerará censuras e denúncias: "pretendem coisificar a arte, tirar dela o que há de mais belo, que é o subjetivismo!" Ora, o impulso criador continua imponderável, mas a obra de arte é algo palpável. Os cadernos de rascunho de Beethoven são um exemplo disso. Tão sofrida e angustiada foi a realização de suas sinfonias!

Em suma, o compositor é um produto do meio social, mas também é um líder, um homem de vanguarda que projeta na sociedade sua força criadora. A obra de arte, por sua vez, tem valores próprios, objetivos, analisáveis, independente do material técnico de que se serviu. Além disso, é um meio de informação estética, pois é possuidora de "estado estético". O observador da obra de arte ou interpretante é o receptor dessa mensagem, devendo ter um papel ativo, realizando uma seleção da mensagem recebida.

Aqui chegamos ao segundo grande problema da crise artística de nossos dias: o despreparo do interpretante ou a incapacidade do receptor de receber as novas mensagens estéticas. Ou o desprezo do artista pela comunicação. Em ou

tras palavras, o distanciamento entre artista e público.

Nunca, em toda a história da Música, cultivou-se tanto a música do passado como se faz hoje. Nos teatros e nos conservatórios, 90% ou mais do repertório são constituídos por obras que não são do nosso século (apesar de estarmos às vésperas do século XXI). Professores autoritários impõem seus valores caducos em muitas de nossas universidades e escolas de Música, alijando todo aquele que apresente propostas estéticas e pedagógicas novas. Além disso, os teatros oficiais primam por descuidar da música brasileira, especialmente a contemporânea. Um exemplo disso são as bienais de Música Brasileira Contemporânea e outros festivais de Música Contemporânea, para os quais nunca há verbas (foram gastas na ópera italiana ou nos concertos de Tchaikowsky). A Música Contemporânea não é cotidiana, mas sempre enlatada em festivais. Atitudes populistas acusam a Música Contemporânea de elitista, quando, na realidade, elitismo é negar o acesso do público a essa nova linguagem, impedindo o seu discernimento crítico. A pasteurização dos programas de rádio e TV e do repertório conservador das escolas de Música e dos teatros oficiais quebram a resistência do indivíduo (tanto do público como do intérprete) para uma posição crítica, diante dos novos desafios da Música Contemporânea.

O artista brasileiro consciente tem obrigação de lutar contra essa situação, mesmo que isso possa trazer-lhe prejuízos passageiros, como perseguições e discriminações nas instituições oficiais. ART. 007, Salvador: 81-98, Abril, 1983

ciais. A resistência pelo novo sempre existiu na História, mas é tão perigosa quanto o delírio gratuito pelo novo.

Como preparar o público para a nova linguagem da música? Como superar o divórcio Música Contemporânea/Público? Essa é uma das tarefas da Escola Moderna. Mas, ela ainda precisa preparar-se para essa tarefa. Ela não possui os recursos suficientes para enfrentar a política cultural de grande parte dos *mass media*, e seus professores mais arejados e criativos ainda constituem minoria diante daqueles que, acomodados ou burocráticos, detêm o poder de decisão. Enquanto isso, os *mass media* apresentam uma tendência conservadora de repulsa às inovações dos conteúdos da cultura e estimulam, no público, uma atitude passiva diante dos problemas do mundo. Até que ponto a educação dada na Escola Tradicional, tanto na escola geral como na escola vocacional de música, poderá fazer frente à enxurrada de informações condensadas e deformadas de certos jornais e estações de rádio e televisão, transformando o ouvinte num mísero consumidor? Somos de opinião que é impossível fazer frente a esses gigantes da tecnologia, a menos que a Escola se transforme numa Nova Escola. O mísero consumidor se transformará num ser crítico e criativo.

O verdadeiro papel da Escola é desenvolver, no educando, sua capacidade criadora. Desenvolver sua personalidade no sentido de possibilitar-lhe opções independentes de contextos dogmáticos preestabelecidos. Dentro do fenômeno artístico, o intérprete ou receptor é um elemento ativo e, por ART. 007, Salvador: 81-98, Abril, 1983

tanto, também portador de um nível de criatividade.

Devemos deixar bem claro que não adotamos uma posição antagônica aos *mass media* e sim à sua política cultural, naturalmente com raras exceções. As informações veiculadas pelos *mass media* especialmente depois do advento do satélite artificial, alcançam, cada vez, maior número de pessoas, que nenhum outro processo conseguiria. Além disso, uma política cultural sábia poderá integrar a chamada cultura de massa dos *mass media* com a cultura superior. Enquanto não chegarmos a esse ponto, isto é, enquanto os *mass media* forem estatais (a serviço de uma sociedade totalitária) ou comerciais (a serviço de uma sociedade de consumo), a Nova Escola tem um papel relevante na formação integral do homem, como um ser atuante e modificador de padrões de evolução da cultura. A Era da Comunicação em que vivemos não exclui a ação da Nova Escola, mas torna totalmente inócua a ação da Escola Tradicional.

A criatividade na Educação não é uma disciplina isolada, mas uma atitude de mobilização do potencial criativo do jovem. Uma Educação Musical corretamente conduzida é uma prática educativa de grande alcance no desenvolvimento das potencialidades criadoras, porque, nela, a fantasia pode tomar grandes proporções em relação ao raciocínio lógico ou às habilidades materiais. Não que estas últimas sejam dispensadas, mas podem ser superadas com certa facilidade. Uma vez que o ato criador mobiliza diferentes processos mentais como a motivação, percepção, aprendizado, pensamento

ART. 007, Salvador: 81-98, Abril, 1983

crítico, comunicação, dentro de um contexto estritamente pessoal de ordem fisiológica, temperamental, cultural e de hierarquia de valores, qualquer prática da Educação Musical deve revestir-se de uma implicação criadora. Esses princípios aplicam-se tanto na escola geral como na escola vocacional de música, mas raramente ocorrem em nosso meio. Aceitando-se o pressuposto que a criação é rearrumação ou remanejamento de fatos previamente existentes, de maneira pessoal, mesmo o intérprete de uma música, seja instrumentista, cantor ou regente, ou mesmo o ouvinte está exercendo um ato criador.

A Escola, adotando esses objetivos, não estará preparando o educando para a vida (estereotipadamente falando), mas para todas as contingências e surpresas que ela oferece a cada momento, dando-lhe senso crítico, meios de opção, capacidade criadora e, conseqüentemente, o que é mais importante na vida, oportunidade de auto-realização.

Acreditamos que a crise da arte que hoje assistimos representa a própria crise do mundo numa época de transformações violentas. A arte reflete essa realidade. O homem ainda não definiu filosoficamente seu sentido de vida e não se libertou das estruturas cristalizadas de cultura, cometendo atos de barbarismo, que vão escandalizar nossos filhos (se eles sobreviverem). A Escola, por sua vez, também reflete essa situação, funcionando mais como um elemento repressor que mobilizador de potencialidades. A arte tem uma problemática paralela. Necessita de uma definição esté

tica para alcançar um interpretante ativo e criador, com capacidade de crítica e de julgamento, independente de padrões impostos. Dessa forma, a arte terá sua posição social como importante meio de auto-realização e de comunicação entre os homens. E é disso que estamos precisando.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Ana Mae T.B. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- COELHO NETO, J. Teixeira. *Introdução à Teoria da Informação Estética*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century. Composition - 3rd Edition*. Dubuque, Iowa, 1981.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- KNELLER, George E. *Arte e Ciência da Criatividade*. São Paulo, Ibrasa, 1971.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1969.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1972.
- SOURIAU, Etienne. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade*. São Paulo, Cultrix, 1973.

1. Regis Duprat

Bacharelado e Licenciatura em História, USP. Pós-Graduação em Musicologia no Institut de Musicologie, Paris. Doutorado na Universidade de Brasília com a Dissertação *Música na Matriz e Sê de São Paulo Colonial (1966)*. Já foi agraciado com diversas bolsas de pesquisa, inclusive da Fundação Gulbenkian para estudo de arquivos de música brasileira em Portugal. Autor de inúmeros artigos, dentre os quais "Metodologia da pesquisa histórico-musical-brasileira," *Anais de História*, IV (Assis, São Paulo, 1972), e "Música na Bahia Colonial", *Revista de História*, nº 61, 1965. Editor de *música brasileira Colonial*. Atualmente professor da UNESP.

2. Cleise Mendes

Professor Assistente I no Departamento de Teatro da EMAC-UFBA. Licenciatura em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira, Bacharelado em Teoria da Literatura-UFBA. Pós-Graduação em Teoria da Literatura - UFBA.

3. Ricardo Tacuchian

Professor Adjunto de "História da Música" e "Música Brasileira" na UFRJ. Professor de "Composição" e "Instrumentação e Orquestração" na UNIRIO. Diplomado em Piano, Composição e Regência pela UFRJ. Membro da Academia Brasileira de Música.

4. Manuel Veiga

Fez seu bacharelado e mestrado de ciências em música na Juilliard School de New York, onde estudou de 1957 a 1964. Fez doutorado (Ph.D.) em etnomusicologia na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, de 1976 a 1981. Além de musicólogo, tem se apresentado como recitalista, camerista e solista nos Estados Unidos e no Brasil. É atualmente professor adjunto do Departamento de Música da EMAC-UFBA, Escola da qual foi coordenador e subsequente diretor entre 1968 e 1975. É o vice-diretor do Centro de Estudos Baianos da UFBA, e é assessor da CAPES.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A Revista de Arte da EMAC aceitará para publicação trabalhos dos seguintes tipos, relativos a 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 da 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.



