

# Art 019

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

AGOSTO de 1992



700 Arte  
Título: Art : revista da Escola de Música e  
Artes Cênicas da UFB  
ago. 1992 Periódico  
n.19, ago. 1992



925663  
127081

ART 019

ISSN: 0102-3357

REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor - Prof<sup>o</sup>. Eliane Elisa de Souza e Azevedo

Vice-Reitora - Prof<sup>o</sup>. Nadja Valverde Viana

Diretor da Escola de Música - Prof. Paulo Costa Lima

Editor:

*Paulo Costa Lima*

Co-editores:

*Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.*

*Ana Margarida Cerqueira Lima e Lima*

Conselho Editorial:

*Alda de Jesus Oliveira*

*Ana Margarida Cerqueira Lima e Lima*

*Fernando Barbosa de Cerqueira*

*Jamary Oliveira*

*Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.*

Corpo Consultivo

*Fredric Litto, Livre Docente - USP*

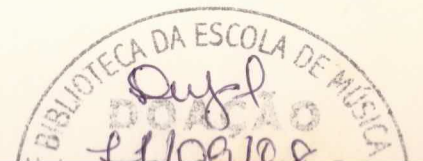
*Régis Duprat, Prof. Adjunto, UNESP*

Enderêço Postal:

Escola de Música da UFBA

Parque Universitário Edgard Santos

40.000 Salvador - BA.





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
TOMBAMENTO PATRIMONIAL  
Nº 127081 DATA 01/08/92  
925663

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

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

CDD 705  
EDU 7(05)

## SUMÁRIO

- FUNDAMENTO SÓCIO-CULTURAL DA CRIAÇÃO MUSICAL  
Gerard Béhague ..... 5
- PERCEPTUAL REALITY AS AESTHETIC RESOURCE: JOHN CAGE'S EUROPERAS 1 & 2  
Laura Kuhn ..... 19
- A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM SI MESMA, E EM TERMOS DE SEU CRIADOR: PEQUENA COLEÇÃO DE ATITUDES  
Paulo Costa Lima ..... 33
- A CRIAÇÃO MUSICAL: CONSIDERAÇÕES PSICODINÂMICAS  
Marcello Guerchfeld ..... 41
- O PARADOXO DA CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO PARADOXAL  
Alda de Jesus Oliveira ..... 47
- A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM SI MESMA E EM TERMOS DE SEU CRIADOR  
Willy Corrêa de Oliveira ..... 55
- A RESPEITO DO COMPOR: QUESTÕES E DESAFIOS  
Jamary Oliveira ..... 59
- A MÚSICA PELA RAIZ  
Carlos Kater ..... 65
- DA CRIAÇÃO  
Ma. Eunice Santos Tabacof ..... 71
- O PROCESSO CRIADOR: ALGUMAS REFLEXÕES  
Evelina Hoisel ..... 79
- A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM FUNÇÃO DO CONTEXTO: DOIS EXEMPLOS DE EXTREMO CONTRASTE  
Ricardo Canzio ..... 87

- A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM FUNÇÃO DO CONTEXTO Marisa Rezende .....	95
- TEXTO-CONTEXTO... FRONTEIRAS? Manuel Veiga .....	97
- A FUNÇÃO DO CANTO DA ESCOLA NORMAL Rosa Fuks .....	107
- ESTÍMULO - IDÉIA - CRIAÇÃO José Eduardo Martins .....	119
- CREATIVITY AND MUSIC EDUCATION Keith Swanwick .....	127
- MÚSICA: UM DISCURSO POTENCIALMENTE POLÍTICO Ilza Nogueira .....	139
- A CRIAÇÃO MUSICAL COMO CONHECIMENTO REFLETINDO POLÍTICAS Raimundo Martins .....	151
- A CRIAÇÃO MUSICAL REFLETINDO POLÍTICA Ricardo Tacuchian .....	157
- POR UMA PERSPECTIVA TRANSFORMADORA Glacy Antunes de Oliveira .....	161
- "CRIAÇÃO MUSICAL" E "POLÍTICAS" - Nota para uma Etnografia da Música Ocidental Contemporânea, no Brasil, Bahia. Rafael José de Menezes Bastos, UFSC .....	165
- RELATÓRIO DA PRIMEIRA ETAPA Luiz Oliveira Maia .....	173
- RELATÓRIO DA 1ª ETAPA Kilza Setti .....	185

## FUNDAMENTO SÓCIO-CULTURAL DA CRIAÇÃO MUSICAL

Gerard Béhague

**Resumo** - O processo de composição nunca foi estudado de forma abrangente, isto é, levando em consideração os vários fatores motivadores da criação, desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sócio-cultural, incluindo o sentido e os limites da tradição, o nível de aceitação social antecipada, e o grau de incentivo político. Nesta comunicação, se discutirá em termos teóricos e práticos a ideologia da criação musical, levando as seguintes questões fundamentais: 1) como é conceituada a criação interculturalmente, i.e., qual a diferença básica entre os processos cognitivos do xamã indígena e do compositor de música experimental ou de música popular no ato mesmo da criação; 2) a dialética da criação/composição musical como atividade individual condicionada por um sistema de valores do grupo social e refletindo esses valores; 3) as possíveis diferenças no processo da criação musical entre tradições orais e escritas.

Essas considerações teóricas serão ilustradas com alguns exemplos da composição moderna latino-americana, no sentido de procurar interpretar as várias ideologias operantes na criação musical contemporânea.

### Introdução

A etnomusicologia penetrou sua fase dita moderna na década de 50, mas foi a partir de 60 que se procurou formular de forma mais séria alguns modelos teóricos que possam explicar não somente os objetivos da disciplina mas também a própria conceitualização do estudo da música em relação à cultura e música como cultura. Em seu livro clássico, *A antropologia da música* (1964) Alan Merriam aborda problemas de definição, teoria, metodologia e técnica de pesquisa da etnomusicologia, assim como aspectos conceituais e comportamentais do fazer musical. Entre esses se encontra o seu estudo do processo da composição musical. Para Merriam, este processo se limita à indagação sobre a questão de como novos cantos ou novas músicas são geradas. Como bom teórico que ele foi, Merriam considera todos esses problemas dentro da perspectiva intercultural, com a premissa de que teoria só pode ser válida se se pode demonstrar e aplicar a qualquer e toda cultura. Sobre o processo da criação musical conclui o seguinte:

"A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não-letrados, com a exceção da questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico.



Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição requer aprendizagem, é sujeita à aceitação ou rejeição pública, e forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança" (1964:184).

Temos aqui portanto os elementos fundamentais do fenômeno da criação musical, sejam psicológicos, sócio-culturais ou políticos, mas sempre dentro de uma perspectiva funcionalista. Não resta dúvida de que o tema deste Simpósio, a criação musical, é o mais central de qualquer disciplina referente ao estudo da música. A sua complexidade, no entanto, amedronta pela multiplicidade e simultaneidade de fatores a serem considerados na tentativa de poder apreender os vários níveis de significados decorrentes de atos criadores. Nesta apresentação se pretende discutir somente alguns destes fatores, focalizando sobre o fundamento sócio-cultural da criação musical.

Gostaria, em primeiro lugar, de plantar algumas premissas que, se bem estejam abertas à futura argüição neste Simpósio, servirão de apoio para a abordagem basicamente etnomusicológica que proponho. As premissas são as seguintes:

1. é impossível crer na autonomia da arte como tem sido conceituada e ensinada. Herdamos da visão etnocêntrica européia do mundo o conceito de que o sentido lógico inerente de um sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não-musical. A idéia da arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais, e estético-ideológicas.

2. qualquer aspecto de uma cultura musical contém pelo menos 4 níveis de consideração: 1) "forma", 2) "processos", 3) "conteúdo", i.e. as mensagens conscientes e inconscientes transmitidas através da música e da atividade musical, e 4) "determinantes ideológicas", ou seja, a visão de si mesmo em relação à visão do mundo, estética, valores sócio-culturais e conceitos que dão significados a mensagens, moldes e processos musicais. A "forma" inclui a entidade física percebida: um canto, uma ocasião musical ou uma parte dela, um instrumento ou uma obra musical. O "processo" denota o ato ou as ações/intenções envolvidos na produção da forma. O ato de compor tem uma forma determinada sócio-culturalmente, assim como a obra sendo composta; o ato em si, no entanto, é um processo. Os valores, conceitos e moldes estéticos são dirigidos e articulados na forma e no processo. Neste sentido, eles têm componentes de mensagem, conteúdo e determinante.

Outros tipos de mensagens diretas transmitidas pela música e atividade musical estão também incluídos no nível do conteúdo. Esses quatro níveis não se consideram em termos estritamente sistêmicos, i.e., continuidade ou mudança num nível não implica necessariamente o mesmo nos outros níveis, no que diz respeito a um aspecto musical específico. Frequentemente, a continuidade de estilo de performance e de repertório é de fato um produto de mudanças do nível de processo em relação à maneira com que o estilo musical e o repertório são adquiridos e mantidos.

3. é por demais evidente que o significado da música é extra-musical. Como bem disse tantas vezes o eminente etnomusicólogo/antropólogo inglês, John Blacking, a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária em comparação com as relações extra-musicais que essas estruturas representam (*How Musical is Man?* p. 25). O contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo. Por política deve entender-se a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação. Negar a posição ideológica do compositor (como insistiram os partidários do conceito da arte pela arte) equivale a negar as suas atribuições como ser social. Como veremos mais adiante essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas. As determinantes estilísticas são essencialmente sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. Portanto, a posição sócio-política do compositor se torna de suma importância para entender o processo da criação musical.

4. a obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções. Portanto, a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição. Ela só existe em relação à percepção dos receptores. Daí a importância de uma abordagem analítica que tenha como foco principal o contexto da execução e os processos cognitivos do ouvinte.

### Fatores do processo da criação

Voltando então aos fatores do processo da composição, consideremos primeiro a questão do individualismo do criador e do grau de consciência neste processo. Até a década de 60, se acreditava na idéia lançada no século XIX no sentido de que na chamada música folclórica a composição era coletiva e, portanto, anônima. No Congresso do International Folk Music Council (São Paulo, 1954), Oneyda Alvarenga apresentou uma tentativa de definição da música folclórica e música popular, na qual um dos critérios básicos para diferenciar uma tradição da outra era precisamente a suposta falta de autoria na música folclórica. É claro, no entanto, que qualquer composição musical é o produto da mente de uma pessoa



ou várias pessoas. Obviamente, o fato dos processos cognitivos do indivíduo/compositor serem basicamente os mesmos do grupo a que pertence não invalida a existência e o impacto individual na composição. Merriam reconhece que há exemplos de composição em que várias pessoas trabalham junto mas “em todos os casos são indivíduos trabalhando criativamente”. Portanto, que se possa ou não identificar esses indivíduos depois da composição, música é gerada por pessoas determinadas. No artigo “Notas sobre composição musical em culturas primitivas” (1954), Bruno Nettl fala de “composição consciente” ao referir-se ao processo premeditado de criar novo material musical. Por oposição, Merriam procura entender o que poderia vir a ser uma “composição inconsciente” quando esta tem a sua origem no mundo sobrenatural, e chega à conclusão de que, do ponto de vista ético ou analítico, “toda composição é consciente”. Como entender então a criação musical do xamã indígena ou da mãe ou filha de santo em estado de santo? Considerar esses processos como inconscientes resulta, mais uma vez, de um caso agudo de etnocentrismo, pois é sabido que o transe xamânico ou a possessão espiritual representa uma das fontes mais poderosas de revelação ou criação musical, e que o mundo espiritual dos indígenas ou dos adeptos das religiões africanas tradicionais e afro-brasileiras é totalmente verdadeiro, real e consciente por ser vivenciado a cada instante. Se bem se saiba pouco do mecanismo de criação musical em estado de transe, o resultado desta criação não parece diferir fundamentalmente da composição regular fora do transe. Não é por acaso que numerosos povos ditos primitivos concebem a origem da música como sobrenatural ou mítica, o que leva vários antropólogos/etnomusicólogos a crer que “alucinação e composição estão intimamente relacionadas”. Portanto, uma possível distinção entre o lado consciente e inconsciente da composição não é sustentável, pelo menos do ponto de vista êmico (ou nativo). Também pode não ser sustentável qualificar de composição a aquisição de novos cantos por visões mágicas ou sonhos entre muitos povos indígenas. Os que criam esses cantos podem não conceber estar compondo, no sentido mais geral que damos a essa atividade. Com tantos especialistas em músicas indígenas e afro-brasileiras tradicionais aqui presentes, espero muito debate nos próximos dias sobre este aspecto do problema.

O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical. Blacking considerava que a música é “uma síntese dos processos cognitivos que se encontram na cultura e no corpo humano: as formas que ela toma, e os efeitos que tem nas pessoas, se originam das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes. Pelo fato de ser som humanamente organizado, a música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade” (1973:89). Tudo bem! Mas, o próprio conceito “compositor” merece consideração numa perspectiva inter-cultural. É sabido que o conceito do compositor como um indivíduo socialmente distinto não existe em toda sociedade. Fazer música, compor cantos pode ser uma atividade de qualquer um que tenha a vontade e a habilidade. O

compositor como especialista não parece existir em muitas sociedades, ou quando é reconhecido como tal (i.e. desempenhando essa função especial) pode combinar outras atividades com a sua criação musical (execução musical, fabricação de instrumentos, ou ainda desempenho de uma função mágica ou religiosa). A idéia de uma pessoa ser reconhecida como compositor e nada mais na sociedade em que opera parece ser tipicamente ocidental. Da mesma forma a nossa imagem do compositor como constante inovador (ou pelo menos procurando inovar) não existe em toda parte. De fato, em algumas sociedades, é exatamente o contrário, pois se valoriza mais quem pode e sabe seguir perfeitamente a tradição. No entanto, se se inclui na composição todo nível de inovação musical (maior ou menor), toda execução musical teria alguma coisa que ver com a composição, já que sempre há algum estilo individual consciente ou inconsciente. Por conseguinte, o improvisador e o executante estariam, de uma forma ou outra, envolvidos no processo de criação. Determinar o que possa vir a ser uma inovação tem relação direta com a natureza do sistema musical, ou melhor, com os limites de um sistema determinado. Todo evento musical e social representa uma mistura de continuidade e mudança, a relativa presença e variabilidade de uma ou outra dependendo dos valores inerentes do sistema. Dentro de um sistema de valores dado, não há nenhuma razão a priori de supor que seja mais desejável ou difícil de inovar ou de não inovar numa composição musical. Portanto, de um modo geral e dentro de uma perspectiva inter-cultural, pareceria mais útil considerar que todo e qualquer fazer musical supõe algum elemento de composição, sem levar em conta o aspecto da inovação. Suponho que esse ponto também deverá reter a atenção dos participantes neste simpósio.

O maior obstáculo na consideração da criação musical tem sido, sem dúvida, o conceito e a imagem do compositor como criador de música erudita, dentro da cosmovisão européia elitista. Que algumas tradições musicais estejam dirigidas a uma minoria ou maioria social representa o mesmo interesse para o etnomusicólogo cujo objeto de estudo pode ser qualquer tradição. Aliás o elitismo não é exclusividade do mundo europeu ocidental. Mas o conceito herdado da Europa do século XIX em relação à criação musical representa a verdadeira barreira para uma compreensão global do processo. Para os europeus, o fenômeno da criação se resumia quase sempre (pelo menos até a segunda metade do século XX) à intervenção de um *deus ex machina* chamado *inspiração*. Entre os muitos filósofos em proclamar a onipotência da inspiração na criação musical se encontra Goethe que declarou: “Composição, uma palavra repugnante que devemos aos franceses e que devemos nos esforçar para liquidar o quanto antes. Como é possível dizer que Mozart ”compôs” Don Giovanni... como se fosse uma questão de um pedaço de bolo produzido em amassar ovos, farinha e açúcar! É uma criação espiritual em que os detalhes e o todo são produto de um único espírito, animado pelo sopro de uma vida única. Por causa disso, o criador não precisou experimentar ou costurar trechos juntos, para seguir sua fantasia; ele estava totalmente nas mãos de seu *inner*



*daemon*, agindo de acordo com as ordens deste" (*Talks with Eckermann*, 20 junho 1831). De um modo geral, a maioria dos compositores reconheceram a existência desse "diabo/deidade" que equivale à inspiração ou gênio. Mas se bem há um consenso geral sobre a realidade da inspiração, este desaparece quando se trata da mecânica da criação, i.e., a maneira com que esta inspiração se manifesta e a maneira com que a obra toma forma na mente do compositor. Para alguns se trata de uma revelação repentina, para outros de um trabalho laborioso (o caso de Beethoven é bem conhecido: trabalhava com 15 a 20 esboços até chegar a um tema final). Por outro lado, Wagner escreveu numa carta de 30 de janeiro de 1844: "Antes de sentar-me para escrever em versos, mesmo antes de tentar esboçar uma cena, me sinto já enfeitado pelo perfume musical da minha criação. Tenho todas as melodias na cabeça, todos os temas característicos, de modo que uma vez o verso concluído e as cenas elaboradas, a ópera está praticamente acabada. Daí por diante, o trabalho de detalhes depende de paciência e reflexão; seguem depois da criação em si". O próprio Debussy dizia e perguntava: "A arte é ocultismo. De onde será que vem?" Existe evidentemente em toda cultura uma certa aura mágica atribuída à criação musical pelo fato de não poder explicá-la pelas leis naturais. A literatura etnomusicológica dá algumas referências das relações da música e da possessão espiritual, mas pouca informação sobre a possível influência ou ação da possessão ou transe (ou qualquer outro estado de alteração da consciência) na criação musical, Philip Ghebo, por exemplo, ao referir-se à música da antiga costa do ouro africana, diz o seguinte: "Há muitos anos, era comum ver um homem 'possesso' por música; se podia encontrá-lo na floresta cantando para ele mesmo ou compondo novas toadas, e quando ele se sentia satisfeito ele retornava à sua aldeia, cantando. Os membros da povoação saíam para encontrá-lo e se juntavam a seu canto, e alguns dos mais dotados musicalmente eram selecionados para aprender seus novos cantos e ensiná-los a outros" (1952). A idéia do músico-mágico literalmente "possesso" por sua arte sempre existiu em maior ou menor grau, quer seja na música europeia da idade média a nosso século ou na das mais diversas culturas tradicionais. O conceito aparentemente oposto introduzido no século XX que considera a criação musical como uma atividade objetiva onde o papel condutor é desempenhado pela técnica (1% inspiração, 99% transpiração, como Thomas Edison caracterizou o gênio) não me parece contraditório, sempre e quando não se confunda técnica com estética. Stravinsky se precave da seguinte forma: "O homem comum imagina que para poder criar é necessário esperar a inspiração. Pelo contrário, é uma força propulsora que se encontra em toda atividade humana e não é em absoluto o monopólio dos artistas. Mas esse poder se revela somente quando é posto em ação por um esforço, e esse esforço se chama *trabalho*. Assim como o apetite vem comendo, é bem verdade que o trabalho atrai a inspiração se é que não apareceu no princípio. Mas não é só a inspiração que importa: é o resultado, ou seja, o produto" (*Chroniques de ma vie*, vol. 2, 186-87). Entre os compositores mais modernos, a opinião da manifestação desse "diabo interior"

muda um pouco. Messiaen, por exemplo, declarou em 1945: "Acredito na inspiração musical, não no sentido de uma invasão súbita por alguma êxtase dionisíaca, mas como um processo lento, imperceptível que opera apesar de nos mesmos. Podemos controlá-lo até um certo ponto, mas não temos poder absoluto sobre ele". Que os compositores participantes deste simpósio o debatam: a composição baseada em pesquisa e experimentação, o fato de uma nova partitura representar uma solução a um novo problema de escrita, de forma, ou de orquestração, não implica uma falta de preocupação estética.

Portanto, o problema da inspiração não se resume apenas a sua existência ou não, ou a suas manifestações polimorfos através da história ou das culturas, mas sim do insinuante juízo de que, da maneira com que é concebida, é um atributo das altas culturas civilizadas. O dogma da inspiração como uma manifestação espontânea sujeita mais ou menos ao subconsciente teve, sem dúvida, seus detratores entre alguns teóricos das filosofias da estética, como René Leibowitz e Gisèle Brelet, para os quais as condições principais da criação se resumem a 1) uma tomada de consciência por parte do compositor de sua própria posição na evolução de sua tradição musical, e 2) a sua motivação de inovação. Brelet em sua obra famosa *Esthétique et création musicale* (1947) assevera que "a vontade (ou determinação) artística do músico só pode surgir a partir de uma consciência do seu destino histórico... A história do pensamento musical parece se desenvolver de acordo com alguma lógica interna além das personalidades psicológicas dos vários compositores... Na profundidade de si mesmo, o músico exprime a vontade de ser original, de levantar e resolver novos problemas na área do pensamento musical" (pp. 15-17)<sup>1</sup>. A abordagem mais ou menos ontológica deste tipo de teoria da estética me parece de pouca utilidade por descartar o relativismo cultural.

Entre outros fatores do nosso estudo merece consideração especial a dialética da criação/composição musical como atividade individual condicionada pelo sistema de valores do grupo social correspondente e refletindo esses valores. O sistema estético de uma cultura não é outra coisa que uma hierarquia de valores determinados pelos processos cognitivos dessa cultura. E é também o que define a ideologia estética. O antropólogo/etnomusicólogo John Blacking foi o primeiro a articular esse fato claramente quando enfatiza a necessidade de saber que sons e que tipos de comportamento diferentes sociedades optam por chamar "musicais". (*How Musical is Man*, p. 5). Na formulação de sua antropologia musical, Anthony Seeger vai mais além, perguntando não somente o que, mas o porque da música Suyá, e Rafael Bastos na sua reconstrução/interpretação da musicologia nativa Kamayurá demonstra de que maneira a música é um sistema simbólico perfeitamente explicado pela etno-teoria (sem deixar de reconhecer, no entanto que "os musicólogos [isto é os não-nativos] são ilusionistas no mundo da República Platônica" (1989:587).

É bastante evidente que a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação. O que não é tão evidente é o mecanismo específico



que une essa experiência à obra criada em termos concretos. O criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões. A própria natureza da tradição e do estilo ou estilos musicais que a compõem em geral indica a possibilidade ou não de se aventurar nos extremos do sistema musical. Alguns sistemas são mais elásticos ou flexíveis que outros, de modo que a possibilidade de inovação depende dessa flexibilidade. O grau de flexibilidade corresponde em geral ao tipo de ideologia do grupo social. Também, o contexto da performance como evento cultural parece ter uma influência fundamental na experimentação com a inovação, i.é., o mais especificamente funcional seja o contexto, provavelmente menor será a possibilidade de inovação. Parece ser o caso, por exemplo, da música em contextos rituais bem definidos, onde o papel desempenhado pela execução musical é geralmente tão bem determinado que não permite maior flexibilidade, pois se fosse o contrário a função antecipada não poderia ser plenamente realizada e a música não teria maior eficácia. É o caso das músicas tradicionais do candomblé cujo estilo e repertórios têm funções litúrgicas bem definidas, onde seria impensável substituir um canto tradicional por uma nova composição, considerando a estreita relação estabelecida entre um canto, uma melodia e sua letra e o efeito litúrgico desejado e esperado. Portanto, em casos como este, o sentido da tradição é praticamente inalienável. Por outro lado, a música enlatada ou em conserva (de maior consumo em gravações ou vídeo MTV no mundo atual) parece prescindir quase por completo da necessidade de um contexto específico, e se bem tenha funções certas de recreação ou entretenimento social, os contextos em que essas funções se desempenham são tão vastos que as estruturas sonoras podem ser tão variáveis quanto as estruturas sociais correspondentes.

Se acreditarmos com Blacking que a música não só está relacionada com a sociedade e a cultura, mas também a cultura e a sociedade se explicam através dela, temos que confrontar-nos com a idéia de que a música “confirma o que já está presente na sociedade e na cultura, e não acrescenta nada novo a não ser moldes de som” (p. 54). Outrossim, a sua função de exprimir atitudes sociais e processos cognitivos só pode ser possível e útil quando essa música é ouvida (ou consumida) por pessoas que podem de alguma forma compartilhar as experiências culturais dos criadores musicais. Neste sentido diz John Blacking:

“A coisa mais importante sobre uma tradição cultural em qualquer período de sua história é a maneira com que os seus componentes humanos se relacionam. É no contexto dessas relações que experiências emocionais são tidas e compartilhadas. O prazer artístico é baseado essencialmente na reação de nossas mentes à forma” (Franz Boas, *Primitive Art*); mas as formas são produzidas por mentes humanas cujos costumes de funcionamento são, creio, uma síntese de sistemas operacionais universais e dados e moldes de expressão cultural adquiridos. Já

que esses moldes são sempre adquiridos através e no contexto de relações sociais e suas emoções correspondentes, o fator decisivo da formação de estilo em qualquer tentativa de exprimir sentimento em música deve ser seu conteúdo social. Se quisermos encontrar os princípios básicos organizadores que afetam as formas dos moldes da música, devemos buscar além das convenções culturais de qualquer século ou sociedade nas situações sociais em que se aplicam e a que se referem” (p. 73).

Essa profissão de fé tem conseqüências fundamentais não só para o conceito da criação musical e sua análise mas também para a base do ensino atual da música. Não tem maior relevância buscar as universais da criação musical como tem feito a filosofia estética tradicional, já que o significado da música parece vir de ideologias culturais específicas. Por mais humana que possa ser, a música é específica da cultura mais que da espécie.

Vejam alguns exemplos dessas ideologias. A música nova (erudita, experimental, etc. como queira chamá-la) latino-americana dos últimos 30 anos produziu movimentos, atividades e produtos de interesse certo, mas a trajetória dessa tradição teve bastante dificuldade quanto à identidade cultural da maioria dos compositores e a crise de identidade generalizada da música de vanguarda. O condicionamento da visão etnocêntrica européia teve a tendência de desvincular o compositor latino-americano de qualquer referência não-musical e o distanciou da sua realidade cultural. Foram poucos os que questionaram as referências básicas de suas atividades de criadores e, em geral, os resultados foram obras que refletem a submissão escrava à estética e ideologia impostas de fora e de cima. A mentalidade colonizadora foi de tal magnitude que compositores e historiadores da música chegaram a vangloriar os que tinham demonstrado a habilidade de dominar as técnicas da composição européia, ou seja, valorizando a imitação sem sequer reconhecer a imposição colonialista. Poderíamos citar muitos exemplos de compositores que contribuíram pouco à criação artística verdadeiramente latino-americana, por uma falta desastrosa de auto-crítica estética, resultado da falta de identidade sócio-cultural. Não resta dúvida que a decisão do que seja “verdadeiramente latino-americano” ainda está por ser discutida.

A ideologia marxista socialista interpreta o nacionalismo musical que dominou a cena da música erudita na América Latina durante a primeira metade do século e as emulações das várias correntes de música européia durante a mesma época, como conseqüências do mesmo fenômeno: o colonialismo musical. Em seu livro, *Música y descolonización* (1982), o cubano Leonardo Acosta procura descrever alguns dos mecanismos utilizados para a colonização da música e os exemplos que usa são bastante convincentes quando trata da música popular (ou pseudo-popular, segundo a sua terminologia), a música de consumo e as músicas tradicionais do terceiro-mundo, consideradas no processo do mercantilismo musical capitalista. O seu estudo aborda de forma crítica bastante sólida várias questões históricas



do processo da comercialização da música e dos fenômenos da penetração e colonização culturais exercidos pelos meios de difusão massiva dos centros da indústria musical contemporânea. Para ele, os aspectos problemáticos da música contemporânea se resumem ao seguinte:

- 1) a comercialização e o colonialismo musical, principalmente através dos meios de comunicação de massa;
- 2) a polarização música erudita-música popular;
- 3) a eventual destruição das músicas folclóricas, ou a sua possível revitalização, e
- 4) a relação entre a obra artística e o público, problemática que afeta muito particularmente a música elaborada de acordo com as mais novas técnicas de composição" (p. 297).

Os quatro pontos são importantes no âmbito deste Simpósio, mas o último merece atenção especial na dialética produtor-receptor e contexto da produção musical. O contexto em que se desenvolve o compositor não é reconhecido por todos. O compositor cubano Leo Brouwer designa o contexto como a "circunstância que rodeia o criador. Circunstância de ordem filosófica, social, ambiental, e circunstância política" que ele mesmo qualifica de vivência que a longo prazo influi infinitamente mais que a informação técnica" (1982:10-11). Nessa circunstância também se deve reconhecer a importância do antecedente histórico da cultura do compositor, como identidade nacional, não como fonte de imitação "sem sentido", mas como fonte de conhecimento que possa servir de referência para sua própria identificação cultural.

No que diz respeito à relação da obra com o público, não se pode deixar de reconhecer que a música de vanguarda, basicamente inovadora, alcança uma minoria social, talvez pelo grau de comunicação abstrata ou simbólica que ela possui. No entanto, essa música tem uma função libertadora sem igual na busca e formulação da expressão cultural autônoma. Uma tal formulação requer quase sempre uma ruptura com a tradição estabelecida, geralmente imposta pelas forças dominadoras da sociedade. E é precisamente por essa ruptura que os vanguardistas são vistos como revolucionários, ameaçando a ordem estabelecida (por isso mesmo frequentemente indesejáveis segundo o tipo dominante de regime político). A vanguarda não nega a tradição, mas, sim, a transforma.

Dois exemplos de obras latino-americanas do fim da década de 60 que ilustram perfeitamente essa posição são "La tradición se rompe..., pero cuesta trabajo", de Leo Brouwer, e "Vai e Vem", de Gilberto Mendes; a primeira para orquestra, a segunda para coro misto, solistas, pente recoberto de papel de seda, tape pré-gravado e toca-discos. A estrutura fundamental de ambas obras parece estar baseada no princípio da conciliação de opostos. Essa conciliação pressupõe uma luta entre elementos dialeticamente antagônicos. Cada obra coloca em jogo uma série de citações dos clássicos em tipos de heterofonia que transformam as obras citadas em novos resultados.

O simbolismo claro dessas obras se relaciona com a própria ideologia do

compositor naquele momento, que reconhece o poder do som para enfatizar e confirmar uma metáfora social. O que se chamou o "paradoxo da vanguarda" serviu muito para definir a identidade do compositor latino-americano desde aquela época. Por intermédio da sua própria crítica da marginalização da música na vida social capitalista, a vanguarda latino-americana adquiriu o seu próprio "status" marginal, o que lhe permitiu a possibilidade de uma reflexão fundamental sobre sua estética e identidade sócio-cultural, com uma relativa liberdade devido à sua própria marginalização. Nesta reflexão, o poder simbólico do som foi a fundamentação da sua identidade, pois o compositor vanguardista tomou consciência desse poder para articular um mundo externo real empírico. Neste processo, demonstrou que a música pode cristalizar e metaforizar a confiança na ideologia. As consequências sociais desta posição são extremamente significantes por ter iniciado uma preocupação de um conhecimento reflexivo das relações sociais da produção musical. Mais que os compositores das gerações nacionalistas, os vanguardistas souberam mediar os sons de suas obras através da sua própria humanidade, re-pensada e reconstruída de acordo com as preocupações sócio-culturais de um momento existencial. É neste sentido que o compositor latino-americano não deixou de ser "nacional" se bem tenha rejeitado, em princípio, o nacionalismo anterior. A sua transcendência do óbvio, no âmbito nacionalizante imediato, não deixou por isso de contribuir ao conceito dinâmico mas multifacético de nacionalidade, sempre de modo simbólico. Acredito que foi o que Brouwer insinuou quando disse: "Usemos nossos elementos musicais transformados numa linguagem coerente com o momento histórico que vivemos e empregando os meios que mais se identificam com o desenvolvimento que Cuba se propõe no seu caminho para a tecnificação dos meios" (p. 20). Na verdade, os meios continuam a serviço da linguagem que representa um momento histórico que contribui à definição desta identidade cultural. Entre os fatores de tipo cultural que impedem a inovação, Brouwer só cita um que é a "mentalidade colonizada", e para ele, "a solução para um país colonizado está em suprimir os rasgos que definem a cultura de opressão e não os rasgos comuns à cultura universal". Essa posição é bem esclarecedora da problemática estratégica do compositor: por um lado, sabe distinguir entre a cultura de opressão e a chamada universal, e, por outro lado, poder perceber sem ambiguidade os traços de uma e outra, supondo evidentemente a não-coincidência entre as duas. Me parece uma posição bem idealista que pode ajudar talvez como ponto de partida para a busca da defesa do compositor. Por isso, afirma Brouwer: "... direi simplesmente que podemos experimentar nossa própria forma. Isso nasce da 'tomada de contato' com a história diária que nós mesmos construímos. Somos vistos mais de perto pela massa. Assim, o homem que faz a cultura, e portanto a música, perde um pouco o papel mitológico que lhe foi assinado pelo *establishment* da sociedade capitalista, com torre de marfim e tudo mais, ele ganha numa justa interpretação do seu trabalho e passa a ser um construtor da sociedade que representa" (p. 25).

Os rasgos definidores da cultura de opressão são certamente de mais fácil



identificação, como por exemplo, o exotismo fácil das músicas chamadas "africanizadas", como produto mercantil, ou a imitação literal dos estilos na moda nos mercados internacionais, e ainda, qualquer elemento ou fórmula musical que se associe aos estilos da música comercial internacional, como veículo da sociedade de consumo. Os compositores de vanguarda rejeitaram esses traços, primeiro desde um princípio composicional progressista e, posteriormente, desde um princípio estético ideológico.

Por cultura universal, acho que Brouwer quis fazer referência aos fatores de expressão no âmbito cultural que operam em todo grupo social no nível de procedimentos psicológicos expressivos, sem maior constrangimento de ordem social, econômica ou política. Portanto, uma utopia!

Haveria muito mais a dizer sobre a relação da música como criação com a ideologia sócio-política dos criadores em qualquer tradição musical. Vale a pena reiterar que as determinantes estilísticas da música são essencialmente, sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. O etnomusicólogo americano Charles Keil declarou em 1979, durante uma de suas melhores "inspirações":

"A grande força que dá forma à música e ao seu sentido é a desigualdade social, especialmente como se manifesta simultaneamente em quatro direções: a dominação de homens sobre outros homens, de homens sobre a natureza, de homens sobre mulheres, e de algumas sociedades sobre outras sociedades. Entre os povos primitivos ainda existentes os que conseguiram manter a sua igualdade social, natural e sexual, eu considero fato incontestável de que a 'música' tem uma parte vital neste processo. Na realidade, nessas sociedades o que chamamos música-dança-religião-ecologia, parece estar integrado num único sistema homeostático, simbolizando tudo e nada".

Será que poderíamos especular que o que dá sentido à música é precisamente a desigualdade dos povos? De que maneira e até que ponto a ideologia dos criadores simboliza a luta contra a hegemonia sócio-política? Em que casos específicos funciona a música como um sistema de códigos ideológicos?

Ao levantar tantas perguntas e dar poucas respostas, acredito que acabei caindo na encruzilhada da própria complexidade do tema da criação musical. Por enquanto, porém, só me resta desejar a todos um bom Simpósio que venha esclarecer o assunto que nos preocupa ou torná-lo mais complexo e confuso ainda. Qualquer que seja o resultado, devemos nos esforçar em considerar a criação musical como um fato social total.

## NOTAS

1. É interessante lembrar a posição de Brelet em relação à autonomia da arte: "Se se quiser fazer uma teoria completa da criação musical, é sempre preciso que, em qualquer momento, a explicação psicológica ceda o passo à explicação propriamente estética. Além dos motivos psicológicos imediatos que explicam aparentemente a criação, no fim das contas é sempre necessário apelar para as exigências intrínsecas da arte musical. A obra parece nascer primeiro de um impulso criador soberanamente livre, mas assim que o impulso se exerce... se encontra preso numa rede de constrangimentos formais, nas leis de uma lógica superior diante da qual tem que se inclinar. Toda obra musical obedece a uma lógica imperiosa da qual o criador, por motivos psicológicos, não pode distanciar-se. No ato da criação, é na realidade a obra que determina o artista e, através da obra, esta estética que procura tomar corpo nela" (p. 7).

## REFERÊNCIAS

- Acosta, Leonardo - 1982, *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bastos, Rafael José de Menezes - 1989, *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade de São Paulo.
- Blacking, John - 1973, *How musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Brelet, Gisèle - 1947, *Esthétique et création musicale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brouwer, Leo - 1982, *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ghebo, Philip - 1952, "The indigenous Gold Coast Music", *African Music Society Newsletter* 1 (Junho): 30-33.
- Keil, Charles - 1979, "Marxism as the Context for a Symbolic Analysis of Music". Trabalho apresentado na reunião anual da Society for Ethnomusicology Montreal.
- Merriam, Alan P. - 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno - 1954, "Notes on Musical Composition in Primitive Culture", *Anthropological Quarterly*, 27: 81-90.



## PERCEPTUAL REALITY AS AESTHETIC RESOURCE: JOHN CAGE'S EUROPERAS 1 & 2

Laura Kuhn

It has long been accepted that works of art are both reflective of and influential upon a certain aspect of the prevailing or submerged philosophical tenor of the society from which they emerge and within which they live. Intellectual products such as art, music, literature, even economics and politics, draw inspiration from the resources of a specific culture's cosmology or world view. Moreover, culturally-created cosmological and world views function as simultaneously energizing and constraining forces, shaping what is possible, indeed, what is useful, with respect to products of the intellect.

Of late, even the products of science have been claimed to mind the shepherd's call of cultural incubation. No longer can science be considered the last bastion of positivism. Despite the tenacious view which holds its endeavors as responses to a culturally-determined field of assumptions or needs; science enacts a special role for society in general, and for intellectual constructions in specific, by being involved in the construction of perceptual reality, which often serves as the jumping-off point for representations which seek to inspire, instruct, and emote.

One may begin with the period which saw the demise of the Aristotelian cosmology, renaissance naturalism, and mysticism, and the consequent rise of the "natural" philosophers: the Scientific Revolution. Belief in a universe created by a good, rational, and regular God led to the belief that the design of the universe would be regular and law-like. To observe the universe, and to incrementally understand more of the laws it *obeys*, is to understand God. With an abiding faith that a benevolent, all-knowing designer patterns the universe and its future intentionally, and with the ensuing, prodigious efforts of Bacon, Descartes, Newton, and Leibnez, a determinable *objective* universe based on "classical mechanics" had been constructed. Building upon those natural philosopher's accomplishments were the proto-biologists and early evolutionary theorists who saw in nature a progressivity in "the great chain of being" - an unfolding of form and structure, even a grand teleology. Offering Beethoven as a representative composer of this era, we see the extension of such "reality construction" in music. Beethoven began with tightly-structured compositional methods (compunction with the law-like and unchanging) and then went on to develop compositions which took into account progressivity. Contemporaneous notions of geologic and biologic progressivity can be seen as a



set of resources which served to stimulate and inform his developing compositional style. Whether it is his early use of a narrative theme or his later use of "organicism" as a structural or formal component, one can make out implicit agreement with late 18th - and early 19th-century teleologic and design-laden world views.

The issue of teleology within design raises questions about ultimate, final forms and about absolute knowledge. If there is a goal to progressivity, designed by an all-knowing creator, it must be a perfect goal, and to know that final goal - that final form - is to share God's absolute knowledge. Absolute knowledge which links an object to God's mind relies on an exactness of *correspondence*. Hence, absolute knowledge of, trust in, and use of correspondence was seen at the time to be emblematic of man's highest understanding of the mysteries of the universe.

Throughout the 19th century, the scientific mysteries which held the greatest public attention were those of biology: paleontology, embryology, evolution, and, finally, genetics. Ernst Von Baer, Agassiz, and others offered theories which involved ultimate or idealized forms in morphological and embryological studies. Von Baer, in his *Multipart. Law of Development*, divided animals into four basic forms: radiate, articulate, molluscous, and verterate. Development of individuals was achieved by progressive specialization away from a particular form. The observed similarity in larval development led to the view that "higher" life forms resemble "lower" life forms in their early embryonic development. Agassiz also saw basic life forms, but instead of a linking chain, animals were divided into four classes (embranchements), between which existed "unbridgeable gaps." Hence, no "great chain of being." Though their theories were grounded in a more thoroughgoing empiricism, their conception of reality was a rejuvenation of Platonic archetypes. Whatever the intellectual ancestry, however, the idea of knowable fixed forms held great power. Even Mendel, with his theory of particulate transmission of characteristics, shows great resonance with the notion that traits *correspond* exactly to particles (genes).

Both Scriabin and Wagner mirrored contemporary beliefs in correspondence and in forms. Wagner actualized correspondence in his leitmotifs, highly idealized and heightened representations or objects, people, moods forces, and endeavors. Rather than relying upon some formulaic approach (as in sonata structure), effect was achieved through the counterpositioning of ideal forms. As Mendel's particulate genes carrying specific traits could, in various combinations, determine progeny outcome, so the interweaving of Wagner's forms could produce a psychological, emotional effect. Although Scriabin's vision of absolute form was more attenuated, he, like Wagner, utilized themes which, parallel to prevailing chemical (and ultimately genetic) theory, could be restructured, like atoms, however, far more radically than Wagner, he saw that in a perfect and total correspondence between concept and form, man can actually *become* god. His synaesthetic vision grasped the notion of absolute knowledge so firmly, that he believed that *is* such knowledge and its expression could be achieved, the world would end.

Previously apocalyptic capabilities had always been the exclusive domain of God. Scriabin felt differently. Simply stated, he felt that if one can fully understand the correspondence, then one can know absolutely and thus one can be as God.

The linchpin of Scriabin's empowering vision, in fact, of Wagner's as well, had to do with *certainty* - that correspondence is true, singular, and changeless. But this determinism holds up only if there is an eternal objective reality. Toward the end of the 19th century, certainty of correspondence, the classical model of determinism, came into question. Plank's radiational findings served as a beginning. Einstein's studies with photo-electric cells and observations of wave/particle duality followed closely behind. In an effort to resolve these outstanding questions, a new group of scientific theories arose. First, in an affront to then-common sense (to say nothing of Newton), Einstein posited different realities for different observers. Absolute knowledge thus became relative perception. With this initial crack, the once solid front of certainty began to dissolve. Following within the span of only two decades, Neils Bohr and his Copenhagen contingent of Heisenberg, Pauli, Schrodinger, and Forman expounded the various issues of Quantum Theory. Though their theories of complementarity and indeterminacy cleared up experimental inconsistencies of waves versus particles, and of the actions of certain subatomic particles, there was for many years great resistance regarding those theories and their ultimate acceptance. Einstein was not the only eminent physicist to reject the notion of indeterminacy, even if relative. To him and many others, God simply did not "play dice". And although Bohr traveled and spoke extensively on the broad applications for Quantum Theory, complementarity, and indeterminacy, resistance to a quantum reality remained strong. Indeterminacy seemed and abdication of rationality. In short, it was anarchy.

Reactions in the music world were no different, perhaps because any formal theory of music implies a form, a creator, and (at least a sentiment of) rationality. An indeterminate, relativistic, non-created aesthetic of music seemed antagonistic to both history and God. But, as in physics, wherein the quantum reality was ultimately accepted (due largely to young physicists who grew up utilizing the calculative convenience of quantum mechanics), applications in music eventually appeared. One composer to see the possibility of such applications, and to ultimately embody the quantum reality in music, was John Cage.

Cage began writing music in 1933, six years after Bohr's seminal lecture on complementarity and indeterminacy in Como, Italy, and sixteen years after the headline-grabbing proof of Einstein's theory of relativity. Yet, with all the public discussion of the implications of these scientific theories, Cage did not begin to explore his own doubt in the causal linkage of music to audience effect until the 1940s. When an audience cried during the performance of a piece he'd meant to be joyful, he began to suspect the verity of correspondence. That he, like Bohr, shared an understanding of Eastern religion and philosophy, allowed him to ultimately adopt and construct a new, non-deterministic sentiment of reality. Many music



critics, like the early opponents of Quantum Theory, rose up to reject his work. Claiming it to be "hostile to reality," they did not recognize that Cage's art - in its indeterminate design, its repudiation of progressivity, and its absolute reliance upon the relativity of perception - actually mirrored reality, at least insofar as reality had come to be understood in contemporary physics. We can observe, for example, as did Natalie Crohn Schmitt in the introductory chapter to her 1990 *Actors and Onlookers*, that since there is not "a fact and an observer, but a joining of the two... (and since)... the principle of uncertainty showed in atomic physics that event and observer are not separable," there is congruence between those scientific notions and Cage's somewhat more poetic statement that "people and sound interpenetrate". Compositional indeterminacy as has guided Cage's work since the early 1950s repudiates the idea of "causal linkage" and with it the artist's quest for absolute correspondence, as evinced by Wagner and Scriabin. For Cage, the determinate arrangement of sounds by a composer gives a misguided impression of object (the composition) as something separate from the observer; such works to his way of thinking are not only "trivial and lacking in urgency" but actually "falsify" reality by masquerading as manifestations of the natural world. The intermingling of philosophy, science, and art such as has taken place in Cage's work precipitated a profound and still unresolved shake-down in the critical community: what have always been viewed as the "mainstays of art," i.e. "...the idea of order, of causality, of force, of the possibility of isolating objects, of continuity, of purpose, and of absolute time and space -," all related in one manner or another to the "objective view" of reality, must be "...given up now and understood as intrusions of self."



I first met John Cage in New York in the spring of 1987, when work on *Europerras 1 & 2* was already well underway. Cage was behind schedule, for although the commission had long been in hand, much time had elapsed before he saw with clarity his course of action. I was immediately given a number of tasks, including the design of a data base to be used in costume selection, the creation of actions to be incorporated into the data base to be used in the selection of stage actions, and the proof-reading of orchestral parts. Time was of the essence during this period, and while I was made aware of how each of the operatic elements was being structured and designed, including those with which I had no actual contact, I had little opportunity to reflect upon the work as a whole. My relationship to *Europerras 1 & 2* during this brief period of time was one of problem-solving, and my approach to the tasks assigned to me largely pragmatic. When I'd completed my work, I returned to Los Angeles; Cage and his programmer-assistant, Andrew Culver, traveled to Germany for the first of many production meetings at the Frankfurt Opera.

It was not until rehearsals began in Germany in early November of 1987 that I met up with Cage again; this time, however, my involvement with *Europerras 1 & 2* was limited to that of an observer. Throughout several weeks of rehearsals, I was able to approach the work on a purely aesthetic level, which was not only immensely satisfying but quite elucidating. I began to better understand, for example, why certain systems had been employed, and how the various operatic elements were meant to coalesce. I was able to learn why and in what manner alterations to Cage's original conception were made, and about the inherent difficulties of chance operations applied to a performing art. Above all, Cage's opera became for me a totality. What were previously perceived as disparate elements became interlocking aspects of a precisely-ordered collage complex, the charm and effectiveness of each enhanced many times over for its interplay with the others. It became, and remains, my opinion that Cage's work was of tremendous import and significance, and I returned to New York not only changed by my experience, but also deeply committed to its documentation.

In January of 1988, with *Europerras 1 & 2* up and running on the Frankfurt Opera stage, Cage returned to New York, where I had relocated to work with him on a full-time basis. We quickly set to work on what was to be the primary order of business in the succeeding months: Cage had accepted the Charles Eliot Norton Chair at Harvard University for which he was to produce six poetic lectures for presentation and publication during the 1988-89 academic year. It was during the early stages of our work on this project that my analysis of *Europerras 1 & 2* began. Cage had been told that, in keeping with past Norton lectures, his were to be in some manner autobiographical, and in his initial thinking about their design and content, he began, quite literally, to ransack his intellectual past, searching through and drawing together the writings of a variety of artists, scientists, and philosophers whose ideas had been of almost life-long inspiration and influence. During this process of sorting and selection (the culled excerpts later comprising the data base used to compose his lectures), I began to discern correspondences between certain of the philosophical ideas being chosen by Cage for his lectures and certain of the compositional techniques he'd employed in *Europerras 1 & 2*. The more we worked, the more evidence grew to support this idea, and I began to see that my own experience of Cage's opera (resulting from both my hands-on work in New York and from the aesthetic communion I'd been afforded in Germany) had been as a kind of artistic embodiment or substantiation of philosophy, the particulars of which, at that time, being largely unknown. My curiosity piqued, I began to delve more deeply into the opera, searching through both my memory and experience and the voluminous documents generated in its composition for the specific ways that this might be shown to be so. The discovered consistencies and congruencies were revelatory for me, for it was through my growing understanding of the sources of Cage's philosophical roots, and of the on-going relevance of those sources to his life as I'd entered it, that I began to understand why and how my aesthetic



experience of *Europeras 1 & 2* had been so profound. I began to see *Europeras 1 & 2* as an exemplification of Cage's commitment to the idea that music can and should be used as a means of conveying complex socio-political ideas and as a reflection of the socio-political ideas he himself deemed worthy of artistic substantiation. In short, I began to see the work as being deeply rooted in a quite definable if as yet undefined aesthetic.

Allusions to the idea that there is a distinct philosophical basis or "extra-musical" aesthetic at work in Cage's compositions abound in the critical literature on the composer, although these, to date, have been only superficially explored. Cage has been repeatedly identified as not only an iconoclast extraordinaire but as a peculiarly American iconoclast - his works exemplifying the rugged individualism of a composer whose country's indigenous musical past has been obfuscated by Western European influences. *Europeras 1 & 2* very quickly spawned critical remarks to this effect. As Richard Kostelanetz noted, for example, in his advance essay to the first American performance of *Europeras 1 & 2* at SUNY Purchase's 1988 "Summerfare Festival", "... by running innocently amok in European culture, Cage has come as close as anyone to writing the Great American Opera, which is to say, a great opera that only an American could make". What the opera is "about", he asserted, is the "very culture of opera", its theme the "sound of European opera after an American has reprocessed it".

As an arch-European composer, Cage has consistently opposed both nationalist and traditionalist tendencies in art. His works have been frequently placed in opposition to those of Stockhausen or Boulez, for example, as a way of exemplifying the distinction between the "experimental" American composer and the "avant-garde" European composer, the musical practices of the latter, regardless of how innovative, remaining essentially within the traditional compositional system underlying all of Western European art music. In his *Experimental Music: Cage and Beyond*, Michael Nyman calls this the "Classical System," which he defines as "... essentially a system of priorities which sets up ordered relationships between its components, and where one thing is defined in terms of its opposite. In this world of relationships dualism plays a large part: high/low, rise/fall, fast/slow, climax/stasis, important/unimportant," and so forth. As Karl H. Worner noted as early as 1973, in his *Stockhausen: Life & Work*,

"Cage is at the extreme antipode of the European tradition; his work is a protest against our tradition such as is probably only conceivable on American soil. Cage demands of everyone a reappraisal of his own situation and his own world. He has no continuity of 'language,' in contrast to the continuity of development usual in Europe."

Similarly, Paul Griffiths, in speaking of Cage's shift to chance composition in the early 1950s, suggested that

"Only an American composer could have made such a drastic revision of the notion of what music is about, substituting Zen 'non-intention' for the achievement of a product of the individual will, the goal of European art since the Renaissance."

It isn't that Cage does things that Europeans wouldn't dare do, but that he does them "naturally and innocently, not as self-conscious stunts," i.e.,

"Whatever the answers, no sleight of hand, no trap-doors, are ever discovered in his performances; in other words, no 'traditions' at all, and not only no Bach and no Beethoven, but also no Schoenberg and no Webern either. This is impressive, and no wonder the man on your left keeps saying sehr interessant."

While virtually all of Cage's compositions dating from the early 1950s could be used as material to test the ideas herein presented, I want to talk specifically about Cage's opera, *Europeras 1 & 2*, the subject of my recent doctoral dissertation which received its premiere performance on Dec. 12, 1987, in the Schauspielhaus in the Frankfurt am Main theater complex known as the Stadtische Bühnen. The work's conception resulted from a fairly commonplace commission in the world of opera: in this case, from the Frankfurt Oper, to herald the institution of its new Director-Conductor, Gary Bertini. In terms of the conventions of opera, the premiere was not remarkable: *Europeras 1 & 2* was initially performed in an established opera house, with opera professionals, on a stage whose curtain went up and down, its tickets as hard to come by as any for a season premiere at the Met. Audience reception throughout the work's run was also not unexpected: responses from those comprising the largely sold-out houses varied from overt enthusiasm to no less overt bewilderment or disdain. Some sat quietly, visibly enthralled, while others simply walked out, before, during, or after intermission. In some instances, shouts of "Encore!" could be heard at the evening's end, and, when the disgruntled remained, an equally energetic chorus of "Boos!" could be heard as well.

*Europeras 1 & 2* derives its name from the words "Europe" and "opera,"



suggesting the work's content and sounding unmistakably like "Your opera", alluding to the work's populist leanings. The "1 & 2" of its title denotes two, unequal parts - one ninety minutes in length, one forty-five - which are separated by a 1'50" looping black and white film of chance-derived moments from both. It is, like all of Cage's work since the early 1950s, conceived wholly of chance operations. The chance operations employed in *Europeras 1 & 2*, however, are of unprecedented sophistication even for Cage, due to the use of high-speed computer technology to run "IC," a (software) program specially designed by Cage's then assistant, Andrew Culver, to simulate the coin oracle of the I Ching. The work's musical content is the simultaneous presentation of arias and duets (no trios or choruses) heard against and within a pulverized, decontextualized mass of one to sixteen-measure fragments drawn from sixty-four European operas of the past, all in public domain and ranging from Gluck to Puccini. Its cast of players is, by opera standards, somewhat small: nineteen singers, twelve dancer/athletes, and a 24-piece orchestra, without the usual body of strings and with the unusual addition to its percussion section of "Truck-era," a tape of 101 layered fragments of European operas mixed live at a 1987 broadcast at New York's WKCR. Its extra-musical elements are those commonly associated with the genre: elaborate lighting cues, costumes, and props, lively and varied stage actions, intermittent dance sequences, and an imaginative, subtly shifting decor.

What is most remarkable about *Europeras 1 & 2*, however, within the historical traditions of the genre, and what has both challenged and delighted critics and general audiences alike, is Cage's use of the elements at his disposal: each element - lighting, music, dance, costumes, etc. - has been conceived in such a way as to have complete anonymity from the others, resulting in a work marked by a total absence of intended musical or dramatic interrelationships. In Cage's words, *Europeras 1 & 2* is a "circus of independent elements," those "independent elements" commingling in performance without suggesting or revealing any sort of hierarchical ordering of the characters or events unfolding upon the stage. It is, to date, his most elaborate realization of the principle of chance composition. There is no musical discourse or syntax, and thus no need for a managerial hand in performance, each of the unperformed soloists governing his or her prescribed actions by digital clock time displayed on carefully placed video monitors. The overall effect is one of a perfectly orchestrated collage of only the most coincidentally related means, whose collective end result - "meaning," if you will - can only be reckoned in the most subjective of terms. Even the synopsis, provided to the audience in the customary program book, thwarts any attempt to ferret out some hidden narrative thread; each of the twelve different pairs of newly-compiled synopses, randomly assigned to one of twelve different program books, is a chance-determined collection of fragmented sentences drawn from the synopses originally intended to accompany the operas upon which *Europeras 1 & 2* so heavily relies.

It's interesting to note that Cage did not at first see the computer as useful

to his own work. When he did, however, in the early 1980s, he put it to its most efficient use, which is to say 1) its ability to store large amounts of information, and 2) its ability to process information in obedience to strict rules of logic. In his composition of *Europeras 1 & 2*, Cage created data-bases of information or of total possibilities for each of the opera's elements, i.e. all possible costumes, all possible light cues, all possible actions and props, all possible orchestral parts, and so forth, which he then subjected to chance operations to determine which would be used in *Europeras 1 & 2*, guided by various aspects of its execution in performance. The single most controlling element was the arias, chosen by the singers themselves from a list of sixty-four possible operas. In the case of costumes, for example, chance procedures were used to determine the number to be worn, guided by the number of arias each singer had chosen to sing, since each aria was to be performed in a different costume. This was also the case with the actions, since each aria sung was to be complemented by the execution of a different action. Similarly, the selection of props, manipulated by the performers only in tandem with the execution of actions, were dictated by the final selection of actions. In the case of both actions and props, not only the number but the sequence and timings of arias had bearing upon final selections, since the action (executed with prop) corresponding to any one aria had to be manageable in terms of the sequence of actions being required of any one singer (from aria to aria) as well as in terms of its ability to be performed with respect to the simultaneous or overlapping actions of others. In the case of lighting, both the number and sequence of cues was guided only by the overall length of each of the two parts of the work. A computer program, compiled by means of chance operations, controls the lighting process, making use of only the black-and-white range to avoid any fundamental modification in the chromatic value of the costumes. The fact that the lighting in *Europeras 1 & 2* is absolutely independent of what is (or is not) lit is perhaps the most revolutionary aspect of the work - a slap in the face of every conventional concept of what theatre should be. Nothing is intentionally lit or not lit, and thus there is no director's "eye" through which the audience is meant to "see." It is possible that some members of the audience will initially attribute lighting to a technical failure until they recognize the underlying principle involved, i.e. the Buddhist principle of everything existing as its own center. Similarly, after some initial delimitation of possibilities, the orchestral parts were guided only by the overall time constraints of the work. Once the operas were reduced to a number based on availability (licensing rights for reuse and physical existence of parts), their parts were selected via chance operations only guided by the overall time demands of the two parts of work as these constituted the whole.

The computer's development, as Buckminster Fuller would note, was spurred along by the needs of the World War II military and by the needs of the post-World War II Census Bureau. It thus matured into a rather rigid "... electrical device that assigned a numerical address to the data it held and could then perform a variety of rapid calculations and transformations with those data." As Theodore



Roszak points out in *The Cult of Information: The Folklore of Computers and the True Art of Thinking*, that is what a computer is, in its most rudimentary form: "a device that remembers what it counts, counts what it remembers, and retrieves whatever it has filed away at the touch of a button." In Cage's composition of *Europerras 1 & 2*, the computer was used in a manner consistent with these abilities, and thus it fulfilled what Roszak asserts is its only possible function, i.e. to serve as a kind of "reasonably valuable public servant." Since Cage was not interested in the communication of meaningful messages but in the chance manipulation of largely chance-determined data, his use of the computer is unaffected by Roszak's admonition that while "... we live in a time when the technology of human communications has advanced at blinding speed, ... what people have to say to one another by way of that technology shows no comparable development." As Marshall McLuhan suggested in his emphasis upon form over content, and as Fuller suggested in his observation of the coincidental, inadvertant nature of discovery, what man has to say in the technological age of information abundance may not be nearly as important as the context in which he chooses to say it. What is represented of man in the computer, i.e. logical reason, is ably put to work by Cage in the aspects of *Europerras 1 & 2* which demand logical reason, and not in those that do not. Cage used the computer to assist in what Roszak calls "procedural thinking," which nonetheless made possible, in *Europerras 1 & 2*, what the "futurologists" have steadfastly hoped to achieve through the use of technology, i.e. the identification of and solutions to grand "social" problems. As Roszak dismissively explains, quoting Alvin Toffler, the "futurologists," including Fuller, have consistently held that

"... because it can remember and interrelate large numbers of causal forces, the computer can help us cope with such problems (i.e. crime, housing, urban decay) at a deeper than customary level. It can sift through vast masses of data to find subtle patterns... It can even suggest imaginative solutions to certain problems by identifying novel or hitherto unnoticed relationships among people and resources."

This potential of the computer, while not sought by Cage, was nonetheless realized by him in both the composition and execution of *Europerras 1 & 2*. In its running of Culver's ZIM program, for example, the commercial database applications generator that stored data for the entire work and which sorted and reported the cues for flats and lights and the whereabouts of every person and property according to the grid on the Frankfurt Opera stage floor, the computer was able to identify and in turn solve what became known as "collisions" or the physical interferences engendered by Cage's chance manipulations or juxtapositions of

people, flats, and actions. In this example, the computer indeed offered "... the chance to investigate imaginary scenarios, running through one 'what if' after another."

Another challenge observable in *Europerras 1 & 2* to the kinds of limitations of the computer pointed up by media critics is located in Cage's development and use of *I Ching*-inspired programs. As Sir Bernard Lovell asserted, the computer's "effective procedure" is simply "... a set of rules (the program) unambiguously specifying certain processes, which processes can be carried out by a machine built in such a way as to accept those rules as instructions determining its operations." In this view, computers can be seen as acting only in accord with that which has been humanly pre-arranged; that is, they act as "... very narrow filters of information, oriented to specific observations. In other words, they have to be programmed for the kinds of results that the observer expects." But in the composition of *Europerras 1 & 2*, specifically through the use of the *I Ching*-inspired programs developed therefor, the computer was made to act in a manner highly contrary to what Lovell and similarly-minded theorists are seeing as its essential nature, i.e. it was made to act "serendipitously."

Cage's use of the computer in his composition of *Europerras 1 & 2* in effect led to the creation of an artistic environment analogous to the societal environment engendered by electronics.

Through its diversity of materials and means, and through its reliance upon the interplay of individual perception, *Europerras 1 & 2* makes possible multiple and overlapping meanings. And by leveling the hierarchical distinctions traditionally made between operatic elements (arias, lighting, actions, etc.), and between the materials comprising those elements (Europe's opera), it also makes visible a simultaneity of time and space. *Europerras 1 & 2* thus, not unlike the work of the Cubists, exemplifies at least one of the effects of McLuhan's electronic technology, i.e. its shifting of man from "single" to "multi-level space:"

"In the electric environment of information, all events are simultaneous. There is no time or space separating events. Information and images bump against each other every day in massive quantities, and the resonance of this interfacing is like the babble of a village or tavern gossip session. The absence of space brings to mind the idea of a village. But actually, at the speed of light, the planet is not much bigger than this room we're in. In terms of time and the speed of the events that are now programmed, they hit each other so fast that even a village is too big a thing to use for a



comparison. The acoustic simultaneous space in which we now live is like a sphere whose center is everywhere and whose margins are nowhere. Acoustic space cannot be cut into pieces, as visual space can. It is both compressed and indivisible."

*Europeras 1 & 2's* compatibility with the perceptual biases engendered by modern technology is seen in its presentation of not only **simultaneous** but *diversified* information. And, in this way, it functions as a kind of multisensory perceptual environment, highly responsive to the kind of perceptual awareness McLuhan sees as being engendered by technological media. The special suitability of music to such an end is seen in McLuhan's observation that modern man responds to this new multisensory environment by becoming himself "acoustic," since he is quite literally

"... surrounded by sound - from behind, from the side, from above. His environment is made up of information in all kinds of simultaneous forms, and he puts on this electrical environment as we put on our clothes, or as the fish puts on water."

Before playing excerpts of the opera and discussing some of the design features of its elements, I'd like to close this aspect of my talk by reasserting its basic thesis, which you may by now have forgotten that Cage's aesthetic, like that of Beethoven, Scriabin, and Wagner, found great sustenance in scientific theories of his day. Perceptual reality, a direct outgrowth of contemporary scientific theories, can and frequently does serve as aesthetic resource. In a sense, however, all four composers were following Aristotelian tradition in their belief that art should imitate nature in her manner of operation. Viewed in another light, since conceptions of science have throughout time been wedded to conceptions of God, and through God to the operations of nature, their respective aesthetics can be seen as an effort - implicitly or explicitly - to more clearly reveal God. For Beethoven, God was law-like, regular, teleologic, and organic. For Scriabin and Wagner, God dealt in forms, derivations, combinations, and, most of all, in correspondences. Finally, for Cage, and contrary to what physicists like Einstein or critics like Ronald Hayman have believed, God did, in fact, "play dice."

With such a line of inquiry established, we might begin to ask highly-relevant questions of the composer regarding his or her work - in the case of Cage, "What is the 'intention' behind non-intention?" The Seattle-based music critic John Rahn answered this in part when he described Cage's art as "... a kind of jungle gym on which to exercise our capacity for dealing with reality, increasing our survivalability, and teaching us wisdom." If this is true, then such art is prophetic and potentially redemptive, offering up useful information about not only what we presently call

the physical world, but the ways by which we can (and perhaps must) learn to live more hospitably within it. And if art can be shown to provide such essential **experiential** information, the view which holds its study to be an educational luxury may shift to one which understands it to be a social imperative. Finally, I mean this line of inquiry to encourage other similarly inclusive lines of inquiry, each of which would be in keeping with Cage's assertion that "strictly musical questions," that is, questions which do not in some manner address the interpenetrability and thus the applicability of the work of art to the culture from which it emerges and within which it lives, "... are no longer serious questions."



## A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM SI MESMA, E EM TERMOS DE SEU CRIADOR: PEQUENA COLEÇÃO DE ATITUDES.

*Paulo Costa Lima*

Merriam (1964) adere a Cassidy (1962)

“De forma genérica, a comunicação de conhecimento é uma função precípua do artista e do cientista? A resposta que gostaria de dar é, 'sim', para o cientista, 'não', para o artista; é função precípua do cientista contribuir para o corpo de conhecimento, não sendo função precípua do artista, embora ele possa incidentalmente fazê-lo.”

Comentário: é difícil decidir se esta contribuição é científica ou artística. Por que teria Merriam precisado deste tipo de pensamento?

Trataremos de estabelecer o percurso de um olhar da Composição para si própria e outras áreas de conhecimento musical recolhendo assim algumas atitudes em relação à criação. Embora optando desta forma por uma certa linearidade, esperamos introduzir um fio condutor de reflexão, mantendo uma atmosfera razoável para a sobrevivência de compositores. Ocorre que nas horas menos sérias escapei de Mantle Hood e Nettl para Machado de Assis - curiosamente, comecei a me sentir mais próximo ao tema em Dom Casmurro do que cercado pelo discurso musicológico.<sup>1</sup>

“Quero descobrir o que há de incrível por trás da criação. Assim, não tomo nada como pré-estabelecido”, Wolpe<sup>2</sup>.

Que espécie de contradição se estabelece entre dois conjuntos de visões, enfoques e estudos que se diferenciam pela ênfase concedida à constatação ou à interpretação? Se a interpretação for preferencial então prevalece a idéia de que os sistemas não existem objetivamente, eles são o resultado de uma maneira de olhar e ordenar os elementos; o criador seu proponente.

Esta questão parece eclodir na rediscussão do modelo de Merriam (1964), a partir da proposta remodeladora de Rice (1987). Dane L. Harwood (1987) comemora a situação: “Talvez um novo paradigma esteja diante de nós, - paradigma do sentido de Kuhn (1970)”. Refere-se ainda ao “enfoque Geertziano” e continua:

“Rice sugere que os etnomusicólogos afastem-se da perspectiva comportamental 'processo-produto' de Merriam (1964) em direção a um enfoque interpretativo” (Geertz)<sup>3</sup>.



Tudo isto, embora revelador, parece meio dramalhão nas palavras de Harwood. Revelador porque demonstra que no interior de um conjunto de visões, enfoques e estudos (Etnomusicologia) pretende-se estabelecer uma nova distinção, ou remover uma antiga. Exagero, talvez pelo excesso de euforia, e certamente pela consciência de que os meios para esta abordagem crítica estavam tão disponíveis em 1964 quanto em 1987, basta examinar a citação de Cassidy no texto de Merriam.

A pergunta fundamental para Rice (1987) é:

“... como as pessoas fazem música, ou, de forma mais elaborada, como as pessoas constroem (historicamente) mantêm (socialmente) e criam ou experimentam (individualmente) música?” (Os parênteses são da tradução).

O alívio que a pergunta traz, é o reconhecimento de que trabalha-se com um sistema construído ('make music') e não um sistema a priori ('the musical facts of life'), encontrado na Natureza<sup>4</sup>. (Tudo isto, de certa forma, já estava contido no texto de Wolpe, escrito em 1952). De qualquer maneira, temos um Rice mais para dialético e um Merriam mais positivista. Outro dado importante: o reconhecimento de que a criação e a experiência individual são as áreas menos desenvolvidas em Etnomusicologia.

Não há de causar espanto portanto (caro leitor!), se reconhecemos uma fricção crônica (contradição?) entre campos onde os processos individuais ocupam prioridades tão distintas (Composição e Etnomusicologia). Pleiteando uma inusitada união com a musicologia histórica, Rice afirma que estes estudiosos têm muito a ensinar sobre processos criativos individuais e históricos. Curiosamente não faz nenhuma referência a compositores ou teóricos da música ocidental contemporânea. Algumas das citações seguintes vêm a propósito da fricção mencionada, surgindo de escritos sobre universais, um momento delicioso de assistir, onde é preciso dar conta inclusive do repertório contemporâneo, tarefa para a qual poucos estão preparados.

Não há melhor ponto de partida que o próprio modelo de Merriam:

“A proposição pode ser repetida uma vez mais: ouvimos uma canção; ela é feita de som ordenado de certas formas. Seres humanos produzem esta canção e ao fazê-lo exibem comportamentos, não apenas quando de fato cantam a canção, mas também nos seus modos de vida, como músicos ou como ouvintes, ouvindo e respondendo ao que ouvem. Em sendo músicos ou não-especialistas respondendo à música, eles conceituam os fatos musicais da vida que então aceitam como próprios de suas culturas. E finalmente, eles aceitam ou rejeitam o produto por estar ou não de acordo com o que eles aprenderam como sendo sons musicais adequados, afetando assim inevitavelmente conceito, comportamento e som outra vez”.

Não nos interessa aqui uma discussão pró ou contra e sim a observação do seguinte:

- a) A estrutura circular (cíclica) do modelo é parte de uma estratégia de ao fazer descrição e objeto coincidirem reforçar o status de constatação do modelo;
- b) Assim como há um achatamento da dimensão diacrônica, há um achatamento dos elementos envolvidos em situações de mudança de parâmetros musicais. Veja que o conceito de produto aponta apenas para uma direção-processo:

“E finalmente, eles aceitam ou rejeitam o produto por ele estar ou não de acordo com o que aprenderam como sendo sons musicais adequados...”

Em situações sócio-musicais onde a essência seja a mudança de parâmetros, o conceito de produto aplica-se melhor ao aparelho conceitual do ouvinte; mudamos de processo neste caso, a canção passa a ser um meio; a canção e o criador modelam público, conceitos e comportamentos. Se quiserem uma formulação mais radical leiam: e finalmente, a canção e o criador aceitam ou rejeitam seu público<sup>5</sup>. Não é que Merriam não aventasse tal possibilidade ao longo de seu trabalho, apenas não a considerou prioritária a ponto de filtrá-la na proposição-síntese que passou a representar suas idéias.

Queremos inferir que a criação musical precisa desta bidirecionalidade de processo (canção = produto; mente do ouvinte = produto). A criação musical em si mesma, estanke, só é possível por simplificação, aderindo ao modelo, como talvez seja o caso da nossa formulação do item 1 do temário. Aqui também desdiz-se um pouco tudo, logo após.

c) Além disto, desconsidera-se com esta descrição do processo, a possibilidade de que a rejeição implique na aceitação do produto, o que até já virou estratégia mercadológica em nossa sociedade. O dualismo aceitar/rejeitar é apenas uma simplificação grosseira do leque de atitudes que podem entremear os dois extremos.

d) O modelo de Merriam é sem dúvida uma boa conexão com a literatura sobre universais. O seu começo genérico atesta esta intenção: “Seres humanos produzem esta canção.” Poderia estar acontecendo em qualquer parte do planeta<sup>6</sup>.

Mas vamos a Nettl I! (1977)

“Presumimos que podemos reconhecer música quando a ouvimos; mas talvez estejamos errados. Em primeiro lugar, só o ouvinte mais aberto aceitaria como música certos sons produzidos por maquinária eletrônica e pela destruição de um instrumento musical, mas estes sons tem de fato sido apresentados como 'música' na cultura ocidental contemporânea! Parece que quando esses sons são apresentados numa sala de concertos, ligados ao nome de um compositor, são considerados como música; de outra forma, presumivelmente não. E assim, é o contexto



social, até certo ponto, que determina se um dado som é musical ou não.”

Então espera-se de alguém experiente em contextos culturais diversos que sugira algo tão simplório como identificação do que de fato estaria propondo a criação contemporânea? Ou mesmo que vulgarize o conceito de contexto social a tal ponto?<sup>7</sup>

Nettl II (1977)

“Só nos últimos anos, intimidados talvez pela variedade que ajudaram a revelar, e estimulados também pelo ressurgimento da fé no papel da genética no comportamento humano, reafirmaram eles (os etnomusicólogos) o interesse em universais.”

“Quanto mais próxima uma característica musical ‘universal’ aparece no centro de nosso esquema de círculos concêntricos, mais provavelmente estará ligada à natureza do gênero humano, ao seu feito genético.”

Aí está em quase todas as letras uma versão genética da criação musical, levantada em conexão com a busca de universais. Em que círculo “concêntrico ou excêntrico” estaria a música contemporânea? Uma vez acabada a teoria definitiva da música, o que faríamos para relativizá-la? Certamente faríamos música que gerasse a necessidade de outra teoria.

Uma versão mais recente da teoria nos diz:

“Uma vez desenvolvida uma gramática da música tonal em detalhe considerável, estamos agora em condições de argumentar com mais precisão. Se as regras que propusemos correspondem de fato aos princípios inconscientes usados pelo ouvinte experiente, precisamos perguntar como o ouvinte consegue aprendê-los.”

“... Em outras palavras, muito da complexidade da intuição musical não é aprendida, e sim fornecida pela organização inerente à mente, ela própria determinada pela herança genética humana.”

Desta vez a opinião vem da área da teoria cognitiva com Lerdahl e Jackendoff (1984), mas novamente a pedra no sapato é a música contemporânea, que passa a ser criticada, adiante no mesmo capítulo por não se adaptar ao modelo analítico e portanto às bases genéticas musicais (p. 296).

O mundo científico norte-americano vive no momento um verdadeiro “boom” genético. Tudo leva a crer que esta linha de pensamento avançará, sofisticando-se. O inadmissível é que a teoria genética funcione como achatamento da dimensão interpretativa, uma vitória da constatação pura, reduzindo o âmbito de escolhas do ser humano enquanto músico.

Uma exposição inequívoca da disparidade entre o discurso dos compositores e o dos etnomusicólogos aparece no enfoque de Mantle Hood (1977):

“Três princípios básicos sobre música: 1) a música é feita para ser ouvida, ao invés de vista; 2) se desenvolve no tempo, ao invés do espaço; 3) é dirigida basicamente às emoções, ao invés do intelecto.”

Embora 1 e 2 sejam discutíveis, o 3 é decididamente anátema para a área de composição. Exposto de maneira quase heráldica, expõe a tentativa de universalização de uma ideologia. Hood está considerando como constatação universal, uma interpretação particular (ocidental) e ultrapassada. Trata-se de um bom exemplo de como cada enunciado fala tanto sobre seu sujeito (enunciador) quanto sobre seu objeto explícito.

A visão contextual de Harrison (1977) encontra-se bem mais próxima do ambiente propício para compositores, mencionado anteriormente, uma vez que concebe significado musical como uma propriedade do uso e não das estruturas, constitui portanto um ponto de contato entre as áreas:

“... o significado comunicável da música reside e é revelado inteiramente em seus usos e funções. Um corolário subsequente desta hipótese é que as mentes humanas apreendem o som musical de forma a associar (embora em parte intuitivamente) suas experiências destas estruturas com a ocasião e contexto de experiência dessas estruturas.”

Apologia da criação exumada

“A produção de uma obra de arte significativa, de decisiva importância, é um fato que ocorre muito esporadicamente: ... Já identificar ou exumar obras de arte, é geralmente, de importância assegurada por duas razões: por que ela assegura a atualidade da descoberta ainda que se comprove a relatividade de ‘valor’ do achado; relatividade que, quanto mais se acentue, mais realçará, simplesmente, os produtos de que difere. Nenhuma obra de arte contemporânea goza desse privilégio; todas elas estão arriscadas de nascer velhas.” Duprat (1985).

A provocação de Regis é importante porque traz à baila a questão da desejabilidade dos sistemas recém-escolhidos. Desejabilidade é a justificativa da criação destes sistemas algo sobre o que não sobra literatura. Berio (1981) aponta como um dos maiores problemas musicais de nosso tempo a distância e indiferença entre dimensão acústica e dimensão conceitual da música.

Se as obras de arte contemporâneas tivessem a garantia de sua desejabilidade, a criação seria atividade mais fisiológica que simbólica. O risco portanto faz parte do jogo. E o jogo é uma das poucas oportunidades de confrontar o “valor do achado” com o “valor do achante”, dimensão que confortavelmente fica fora de foco na maioria dos processos de exumação.

Aderir ao cultivo do passado como forma de atenuar a ansiedade do relativismo contemporâneo, aponta para a difícil relação com a atribuição de valor aos novos sistemas artísticos em nossa sociedade. O mesmo pode ser dito em



relação à adesão ao cultivo da sincronia etnomusicológica; ela também **não pode** se justificar pela ansiedade do relativismo. Precisamos de um modelo de **investigação** sincrônica e diacrônica que possa lidar produtivamente com o **contemporâneo** em nossa sociedade. Talvez isto seja equivalente a buscar uma certa **universalidade**, mas não no nível da constatação de fatos musicais, e sim no nível das **estruturas interpretativas**.

É preciso pensar ainda na relação entre a **desejabilidade dos sistemas e os mecanismos de recompensa** (e punição) na sociedade. A **coincidência estrita do fazer música com os mecanismos de recompensa, dificilmente manter-se-ia como criativa**. A independência irrestrita gera isolamento. A **composição do valor de um sistema escolhido passa pela adoção de uma posição negativa (não recompensada) veiculada com a maior positividade possível**.

No centro desta contradição, resulta uma relação difícil com a **abordagem de aspectos vitais da matéria sonora**. Aonde encontrar **linguagem impoluta para tratar de pujança sonora, impacto sensorial ou mesmo deleite musical, sem reforçar o enunciado “universal” de oposição entre emoção e intelecto de Hood? Aonde uma teoria do prazer musical, quem sabe em bases cognitivas? O prazer não seria uma categoria cognitiva? O que resultaria da análise do efeito dos momentos ouvidos como “especiais” numa composição, em relação à percepção de sua estrutura?**

Mariza Rezende elicit o inapreendível

“E, se assim o faço pela música, mais não falo da música... Ela é alma, grande e dispersa, inapreendível e intraduzível...”

Por último aportamos na questão mais abrangente, que nos desafia a cada passo, no paradoxo de falar do infalável e do inapreendível; no encontro **infalável com a contemporaneidade e o relativismo do discurso próprio, enquanto processo composicional a nível do “speech knowledge”**. Então por que **teríamos um Seeger pregando a construção de uma metalinguagem do discurso musicológico, classificando os diversos falares? por que um Nattiez empenhado numa semiologia da análise musical? por que Brun escreveria “minhas palavras e aonde eu as quero”?**; senão pelo esforço da construção de um todo em conexão com outro todo? **ironicamente, a essência da criação não seria ela própria e sim a relação que aponta, um olhar incrédulo por trás das coisas, apenas a constatação de uma interpretação.**

## NOTAS

1. A questão que aí se insinua é a da relação que uma determinada resposta estabelece com a criação que lhe origina. Como não trair na primeira frase os ideais mantidos pela criação? Que mudança de nível de complexidade se exemplifica pela troca da leitura de Machado de Assis por um rol de roupa, ou para soar musicológico (histórico), o rol de roupa de Machado de Assis? Há compositores que pensam no ato composicional como um “todo” que ultrapassa o “em si mesmo” sonoro e abrange a composição de ambientes lingüísticos para os objetos criados. Vemos nesta direção os escritos de Wolpe (1952-1979ed), escolhido para representar esta “atitude” lá no corpo do artigo, além de Brun, Gaburo, Cage, entre outros. A contrapartida musicológica desta atitude, aparece no título do famoso artigo de Seeger: O Processo Composicional de Música como uma função num ‘jogo’ de funções e ele próprio um ‘jogo’ de funções. Tudo isto desafia a simplicidade do “em si mesma” da criação de nosso título.

2. Por trás da criação: há sempre algo além da criação, como nos lembram a cada instante as abordagens psicológicas, seja Freud (inconsciente), Gestalt (percepção) ou Behaviorismo (contingências reforçadoras).

3. Há aí um reflexo da idéia behaviorista de que um produto pode ser resultado de um comportamento original, mas só será criativo se houver um reconhecimento social, Maltzman (1960). O próprio Merriam adere a esta idéia (1964:303). Gostaria de responder a isto com a afirmativa de Blacking: “o mais privado ato de composição musical é da mesma forma um fato social, influenciado por um conjunto de convenções adquiridas” (1977). Que isto também nos sirva de orientação ao discutirmos as relações entre indivíduo e contexto, tantas vezes mal resolvida em Etnomusicologia.

4. Participam da polêmica, além do próprio Rice, Shelemay, A. Seeger, Koskoff, Harwood, Crawford. Tanto Shelemay quanto Harwood invocam o paradigma de Kuhn para saudar o novo modelo. A. Seeger e Koskoff são menos crédulos. O primeiro discorda da necessidade de modelos consensuais, lembrando a abertura dos gráficos de C. Seeger, enquanto Koskoff concentra-se em demonstrar como o que é geralmente aceito como “o modelo de Merriam” é apenas uma parte simplificada e parcial do conjunto de idéias do autor sobre a circulação de música nas várias instâncias da cultura.

5. Lembrando Blacking (1977): “as pessoas usam música, e a música usa as pessoas”. Rice afirma discordar da idéia de Nattiez (1983:472), de que “música gera música”, sem perceber o que me parece ser uma elisão proposital (composta).

6. Para aprofundar o “em si mesma” de Merriam precisaríamos refletir sobre a lista de técnicas composicionais por ele identificadas: 1. reprocessamento de



material antigo, 2. a incorporação (como empréstimo) de material antigo, 3. improvisação, 4. re-criação comunitária, 5. criação que surge a partir de uma experiência emocional intensa, 6. transposição (cultural), 7. composição a partir de idiossincrasia individual.

7. Há em Ruwet (1975:307) um reflexo (mais refinado) desta tendência: "Precisamos entender que, por razões históricas que não cabe discutir aqui, vivemos uma época onde tornou-se possível para qualquer um, sem grande risco, batizar qualquer coisa com o nome de música, poesia ou pintura". Aponta portanto para uma dilatação do "em si mesma", até o ponto em que possa perder qualquer sentido delimitador. Ruwet esquece de comemorar o fato de que tal situação exige a composição de uma delimitação, não mais fornecida a priori.

## A CRIAÇÃO MUSICAL: CONSIDERAÇÕES PSICODINÂMICAS

*Marcello Guerchfeld*

A compreensão da natureza do processo de criação musical, seja ela considerada do ponto de vista do compositor, do executante ou do ouvinte como criadores ou como co-participantes nesse processo, é uma questão complexa que somente pode ser abordada de maneira multidisciplinar, pois envolve aspectos não apenas vinculados à arte e à ciência musical propriamente ditas, mas, também, outros que são do domínio da Psicologia, da Psicanálise Aplicada, da Filosofia, da Neurologia, da Genética, da Antropologia, da Etnomusicologia, da Estética da Música e das Artes em geral, enfim, de várias áreas do conhecimento. Questões como: "de onde surgem as idéias do compositor", ou "como surgem essas idéias?" ou "de que forma essas idéias se traduzem em linguagem musical?" ou "de que forma essa linguagem musical se transforma em arte criativa?" ou ainda "é o intérprete um criador musical ou apenas um reproduzidor fiel da criação de outra pessoa?" ou "de que forma o ouvinte pode ser considerado um criador musical?" - enfim, essas e muitas outras indagações semelhantes somente podem ser investigadas de maneira muito ampla e sob essa perspectiva multidisciplinar.

Digo "de maneira muito ampla" porque inevitavelmente surgem questões intimamente relacionadas com o problema da criação musical, que podem "se intrometer" na linha de investigação, e que são, por exemplo, a questão do talento musical, da genialidade, da inteligência musical, da inspiração, dos condicionamentos sócio-culturais e assim por diante. Sem perder de vista a necessidade de procurar separar essas questões do processo de criação musical em si mesmo, e levando em conta a visão multidisciplinar acima referida, vou tentar fazer algumas considerações psicodinâmicas desse processo.

A criatividade, no sentido mais amplo, é uma característica inata do homem, e é a que o diferencia dos outros animais. Desde os primórdios da civilização, o homem conseguiu sobreviver graças à sua criatividade, que o levou a inventar ferramentas e utensílios, e a encontrar formas para se defender do ambiente externo, e essa é uma das características da evolução da espécie. (Mesmo nos dias de hoje, o homem ainda precisa ter muita criatividade para sobreviver...).

Já a criatividade artística, no sentido mais estrito da excepcionalidade, da originalidade e, também, da individualidade, é uma característica bem mais restrita, embora provavelmente também inata no homem. O surgimento e desenvolvimento



dos potenciais criadores que levam à expressão artística pressupõem uma série de condições internas do indivíduo, além dos fatores externos.

Quando se fala das Artes em geral, não é difícil compreender que o acesso à investigação dessas condições internas, responsáveis pelo processo criativo, é de certa forma “facilitado”, se é que podemos dizer assim, pela própria natureza da linguagem. Na obra de Arte, o criador expressa, através de imagens do mundo externo que podem ser verbais ou simbólicas, conteúdos internos passíveis de serem decodificados e traduzidos em linguagem discursiva. Ao tentarmos, no entanto, compreender o fenômeno da criação musical, nos defrontamos de saída com essa questão da linguagem. A música, em seu estado puro, é constituída apenas por sons, impressões e materiais sonoros, sem nenhuma forma de representação simbólica correspondente a objetos do mundo externo. É uma linguagem não verbal, e qualquer tentativa de compreender o processo de criação musical através de imagens verbais tem levado até agora a generalizações simplistas e especulações individuais. Alguém certa vez disse que “não podemos compreender Música, porque aquilo que compreendemos é tudo menos Música”. No entanto, a Música é uma linguagem; mais do que isso, é uma linguagem que pode ser aprendida e pode ser ensinada. Portanto, é de se supor que seja também passível de ser compreendida, desde que se tenha claro que essa compreensão eventualmente virá da própria Música, e que os significados decorrerão de sua estrutura intrínseca.

À luz dessas considerações, podemos entender porque os psicanalistas, de modo geral, muito pouco escreveram sobre música, embora tenham se dedicado intensamente ao estudo das Artes e da criação artística. A esparsa literatura existente, cuja revisão fiz em um trabalho anterior, produzida principalmente na primeira metade deste século, é pouco conclusiva, pouco convincente, e peca principalmente por tentar traduzir na linguagem verbal os processos não verbais característicos da linguagem musical. Esses trabalhos, em geral, colocavam ênfase nos psicodinamismos inconscientes do músico, nas suas fantasias e conflitos, na busca de significados latentes, sem no entanto chegar ao processo de criação musical em si mesmo. Em outras palavras, os psicanalistas até então usaram como instrumento de investigação a premissa de que a obra de arte representava de maneira simbólica, em seu conteúdo latente, as fantasias inconscientes e conflitos emocionais de seus criadores.

Alguns críticos dessas abordagens afirmaram, como Racker, que “a Psicanálise clarificou tudo sobre Música exceto a própria Música”. Na verdade, mesmo com relação às Artes Plásticas e à Literatura, há quem afirme que Freud e seus seguidores abordaram o estudo psicanalítico da Arte da mesma forma como abordaram o estudo dos sonhos e das parapraxias (ou atos falhos), ou seja, como uma forma ou via de acesso ao inconsciente do Artista, e não como uma tentativa de penetrar na compreensão do processo de criação. Nesse sentido, são citados como exemplos os trabalhos de Freud sobre Michelangelo e sobre Dostoiévsky, considerados na verdade trabalhos sobre a homossexualidade e o parricídio, e não

propriamente estudos sobre a criação de obras de Arte. Na realidade, quando se ouve essas afirmações, é preciso ter um certo cuidado, porque é necessário dimensionar essa literatura no contexto em que ela foi produzida. O próprio Freud, em seu trabalho autobiográfico de 1925, afirmava que “se abstinha de formular ou propor qualquer teoria sobre a natureza intrínseca da criação artística, porque não conseguia, com os instrumentos de investigação psicanalítica disponíveis na época, elucidar as questões básicas”. No caso específico da Música, o problema ainda era maior e mais complexo, pela questão da linguagem acima mencionada. Susanne Langer (1953) foi a primeira autora a encarar de frente essa questão. Ela escreveu que “a Música articula formas e pode revelar sentimentos de uma maneira que a linguagem verbal não consegue”. Ela acrescentou que “a Música é vivenciada e expressa através de uma modalidade específica de cognição diferente da linguagem verbal, e que a sua forma não discursiva veicula um tipo especial de informação que não pode ser tornado discursivo”.

O estudo psicanalítico do processo de criação propriamente dito teve seu primeiro avanço concreto em meados da década de 1950, com o advento da chamada psicologia do ego, que mudou o foco da investigação: de uma psicologia dos processos inconscientes, ou dito de outra forma, de uma psicologia do “id”, voltada para os conteúdos latentes da mente humana, passou-se para uma psicologia voltada para pesquisar os mecanismos que processam esses conteúdos, como resultados de funções mais diferenciadas e elaboradas do ego. Esse novo posicionamento levou a postulações em grande parte aceitas atualmente de que a criação artística, inclusive musical, pode ser entendida como um desenvolvimento gradual de funções psicológicas mais primitivas e indiferenciadas para funções mais complexas e elaboradas. Essas funções mais primitivas, também denominadas em seu conjunto de processos primários do pensamento, englobam as chamadas pulsões instintivas, que constituem o ponto de partida para o funcionamento psíquico. Já a elaboração secundária, abrangendo o pensamento lógico, estruturado, corresponde aos processos secundários. O importante a salientar, no entanto, é que embora haja esse desenvolvimento de um processo mais primitivo para outro mais elaborado, na verdade, os dois processos também coexistem, o que equivale dizer que na mente humana persistem os aspectos conscientes e inconscientes. Essa é uma questão fundamental na compreensão das abordagens psicanalíticas atuais, pois o estudo das funções do ego não perde de vista esse processo evolutivo ou essa coexistência dos dois processos, e qualquer abordagem dessas funções pressupõe a inter-relação entre eles. A partir desses posicionamentos mais recentes, que na realidade estabelecem conexões entre a psicologia psicanalítica do ego e a psicologia cognitiva, os pesquisadores têm direcionado suas investigações psicanalíticas para questões mais específicas, como, por exemplo, a transição dos processos mais primitivos para os mais elaborados. A partir de entrevistas com compositores, constatam que a totalidade dos entrevistados não consegue por em palavras a origem de suas idéias musicais, de onde e como elas surgem. O mesmo ocorre com



entrevistas e depoimentos de matemáticos. Verificou-se grande semelhança do processo criativo entre músicos e matemáticos, pois ambos utilizam linguagens não discursivas, ou não verbais, de conteúdo puramente simbólico. Esses depoimentos revelam que o processo criativo passa por duas etapas distintas: começa por um longo período de trabalho interno, inconsciente, muitas vezes acompanhado de impressões sensoriais, não apenas auditivas mas também visuais, tácteis e sinestésicas (Nasa, Cap. 13), e que culmina com o afloramento súbito à mente de uma idéia musical. Segue-se então outra etapa, de elaboração da idéia, já em nível cognitivo.

O compositor americano Roger Sessions (1971) disse que a primeira idéia de uma sonata para piano surgiu em sua mente, subitamente, na forma de um complexo acorde precedido de uma anacruse, podendo ouvi-lo mentalmente enquanto caminhava por uma rua na Itália, e que nesse acorde estava contida toda a estrutura da sonata, que desenvolveu posteriormente.

A partir dessas entrevistas, alguns pesquisadores, como Nass (1984), chegaram a conclusão que o criador musical retém formas primitivas de expressão através de sensações rítmicas e sonoras e que, na sua evolução, é capaz de dar-lhes forma musical. Segundo ele, essa capacidade de reter e usar essas formas primitivas de expressão e de dar-lhes forma musical parece ser uma continuação de um funcionamento sensoriomotor primitivo, numa alusão piagetiana. O criador teria, então, a capacidade inata de utilizar essas formas não verbais primitivas e desenvolvê-las em níveis altamente sofisticados, e esse desenvolvimento envolve estágios cognitivos mais diferenciados.

Como se daria a conexão entre essas formas primitivas de expressão e os elementos constitutivos da música? Podemos imaginar o seguinte modelo psicodinâmico, tomando, teoricamente, como referência a teoria dos instintos. Um instinto é uma necessidade inata de reagir a um conjunto determinado de estímulos hormonais e bioquímicos, através de impulsos nervosos que tendem a se descarregar em ações determinadas. No homem e ao contrário dos outros animais, essa atividade, embora pré-determinada geneticamente, pode ser modificada, e nisso consiste a passagem do biológico para o psíquico. O estímulo gera um estado de tensão e conduz à atividade que tem como objetivo o relaxamento, ou a cessação da tensão. Essa alternância entre tensão e relaxamento é, portanto, uma constante no organismo e resulta da ação conjunta de muitas forças. Consideremos agora as nossas primeiras impressões rítmicas, biológicas, como por exemplo, o ato de respirar. Existe uma alternância rítmica entre o ato de inspirar e o de expirar. Essa primeira impressão primitiva e indiferenciada dessa alternância não é apenas quantitativa, mas principalmente qualitativa, resultado de uma variação energética (tensão e relaxamento). Podemos supor, então, que em nosso processo primário de pensamento, inconsciente, essa alternância rítmica - que muito provavelmente está relacionada com aquilo que virá a ser nosso senso de ritmo, no sentido musical, e que inclui outras noções, como tempo e movimento, de alguma forma se associa

com a questão da gratificação do impulso instintivo ou a sua frustração, tendo como base comum o binômio tensão/relaxamento.

O mesmo raciocínio podemos desenvolver em relação a outros elementos constitutivos da música, como por exemplo, o som musical. Podemos observar, nos bebês recém-nascidos, que o primeiro som emitido está diretamente relacionado com o ato de respirar, e que esse primeiro esforço produz algum tipo de tensão, obviamente ainda inconsciente e primitiva, mas que eventualmente, através de algum tipo de diferenciação e elaboração, estará associada com o som que a acompanha. O som musical provavelmente tem sua origem nessas primeiras manifestações vocais, cuja movimentação também produz variações de tensão e relaxamento.

É evidente que, o nosso senso rítmico, assim com o nosso senso melódico, não é apenas decorrente dessa alternância entre tensão e relaxamento. Nem tampouco pode-se afirmar que ambos decorram do ato de respirar, apenas. O que se tentou mostrar, através desses exemplos, é a maneira como se pode tentar estabelecer um modelo psicodinâmico a partir das primitivas relações entre o fisiológico e o psíquico.

É a partir dessas relações iniciais que se estabelecem as primeiras percepções dos elementos constitutivos da música. Isso não explica ainda como poderiam ser os passos subseqüentes, ou seja, como esses elementos podem dar origem a uma linguagem musical, e nem como essa linguagem vai ser utilizada no processo criativo. Existem, por enquanto, apenas teorias. Alguns, como por exemplo Ehrenzweig ( ), acreditam que a música e a fala descenderam de uma linguagem primitiva, que não era nem falada nem cantada, mas que tinha como origem comum cada uma dessas qualidades. Mais tarde, essa linguagem primitiva teria evoluído em diferentes ramos; a música teria retido principalmente a articulação da altura e duração, enquanto que a fala teria retido principalmente a articulação do timbre (vogais e consoantes). Além disso, a fala teria evoluído para expressar o pensamento racional, enquanto que a música teria permanecido como linguagem simbólica do inconsciente, sendo a sua elaboração totalmente a nível secundário de pensamento. Segundo Ehrenzweig (pág 221) a música teria representado, então, uma linguagem acústica arcaica e que permanece como função independente no inconsciente. Ele conclui dizendo que provavelmente não há como reconstituir esse etapa da evolução.

Concluindo, como foi dito no início, a questão é complexa e multidisciplinar. A abordagem psicanalítica obrigatoriamente entra nesse contexto, e acredito que nenhuma conclusão pode ser alcançada de maneira isolada, mas apenas em associação direta com a psicologia cognitiva e demais áreas do conhecimento.



## O PARADOXO DA CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO PARADOXAL

*Alda de Jesus Oliveira*

### A CRIAÇÃO

A inspiração divina do céu cai de repente, cobrindo de música a mente exausta de sentir impulsos sublimes. Fenômeno misterioso que vaga no inconsciente coletivo, presente nas almas dos seres sensíveis: a criatividade, misto de divino e genialidade, testada, medida e trabalhada. Humo da raça humana, complexa e mística, impulsiona o progresso e diferencia o Homem do Bicho e da Máquina. Será que o perfeito entendimento do paradoxo não nos aproximaria do caos final?

Longe está a intenção de explicar a contradição entre o trabalho infernal e a lúcida inspiração. Talvez, mais esclarecedora, a reflexão sobre o processo criativo, daqueles que encaram os desafios e a complexidade da vida com espírito de criança pura, possa iluminar obtusamente o nosso entendimento sobre criatividade. Compreendê-la é entender o sentido das diferenças. Não existem seres humanos iguais: cada ato humano é especial pela sua própria natureza. Por extensão, seriam os seus atos, na sua grande maioria, criativos? Não sendo em si uma questão puramente artística, envolve o Homem em toda a gama de ações e construções. Nele, o ímpeto de realização conduz o esforço e ação cognitiva para o sonho e a fantasia, para o faz-de-conta e o experimento.

Brewster Ghiselin<sup>1</sup> define o processo criativo como “o processo de mudança, de desenvolvimento, de evolução, na organização da vida subjetiva,” e acredita que ao se tentar compreender as atividades das pessoas que criam para suprir as necessidades da sua própria vida e de outros, estar-se-ia ajudando estas pessoas a realizar a sua tarefa. Portanto, interessa-nos a palavra daqueles que lutaram pelos seus sonhos com as armas de suas idéias.

O prazer de construir, a satisfação interior é o tom de vários compositores. Robert Schumann, nas suas cartas a Clara Wieck de 1840<sup>2</sup> fala de seu enorme prazer de escrever para a voz, comparando-a com a instrumental, menciona o imenso prazer compulsivo de compor, enfatizando o fato de que tudo surge de dentro dele.

Aliado ao prazer, aparece também o desinteresse imediato pelo sucesso de sua invenção. Debussy, nas cartas de 1893 a Ernest Chausson, fala da sua arte como um mal do qual ele sofre, diz que o artista não é útil e que de certa forma já é demais ser descoberto mais tarde; além disso, é partidário de uma arte esotérica não



divulgada para o público, criticando a banalidade de alguns acordes, que pelo seu uso excessivo perderam a essência simbólica. Debussy recomenda que o artista deve ter autoconfiança e deixar que as idéias venham espontaneamente. Para Chausson ele diz:

You don't let yourself go enough. And above all you don't seem to allow enough free play to that mysterious thing that enables us to find the right impression of a feeling, where as surely a diligent, dogged search only weakens it.<sup>3</sup>

A coragem de romper com a tradição, a vontade de submeter-se a desafios e ao jogo psicológico livre e espontâneo, á convivência pacífica e submissa a compulsão de compor são atitudes e comportamentos demonstrados nos compositores. Esta coragem nasce da força do seu íntimo associada às influências recebidas da sua cultura. Para Ernst Widmer<sup>4</sup> a produção e a criação é "resultado das necessidades oriundas do choque: raízes versus atualidade," e faz parte dos circuitos vitais da cultura, os quais, sem o devido apoio equitativo da sociedade, podem levá-la à estagnação e à alienação. Widmer operava freqüentemente em educação com a atitude de suspensão de julgamento como estimulação de produção musical. O equilíbrio citado no apoio aos circuitos vitais - produção, atividades e memória - nos leva a fazer uma conexão com pesquisas sobre o cérebro humano. Regelski<sup>5</sup> fala da necessidade de uma ecologia mental, ou seja, da importância do ser humano receber atenção educacional, seja ela formal ou informal, e direcionada aos dois hemisférios do cérebro: o esquerdo, que lida com análise e linguagem e o direito, que opera funções holísticas, não-verbais e pensamento relacional, mais característicos das artes. O autor afirma que os problemas ecológicos de hoje são testemunho do desequilíbrio da ênfase dada ao desenvolvimento do hemisfério esquerdo. Da sua proposta de ecologia mental, resultaria um equilíbrio, expresso na interdependência sinérgica e cooperativa dos processos envolvidos nos dois lados do cérebro.

Será que ao fazerem a análise do processo criativo, os compositores perdem a espontaneidade e a inspiração? A condição ideal demonstrada nas pesquisas é a de equilíbrio entre o uso dos processos dos dois hemisférios cerebrais. Mozart demonstrou na sua conhecida carta, o seu interesse em analisar o seu próprio processo, onde ressalta o não saber como e de onde as suas idéias surgem, demonstrando ter diante dele o todo bem definido na sua mente, e ouvindo as partes sucessivamente; depois de ter o todo pronto na sua mente, Mozart diz que usa a sua memória e coloca tudo no papel rapidamente<sup>6</sup>. Sabe-se que Beethoven também, tinha consciência do processo pois chega até a mencionar leis de associação de idéias em carta a Haslinger, de 1821. Harold Shapero, compositor norte-americano, ressalta a importância da análise da sintaxe musical, do exercício para atingir fluência, da prática da memória e da observação minuciosa dos desenhos estruturais dos mestres da composição para o desenvolvimento da mente criativa

em música, embora considere a inspiração o componente mais vital e absoluto de todo o processo, pois é através dela que o compositor é compelido a dar algo de dentro de si.<sup>7</sup>

Fala-se aqui numa habilidade ou traço que ao mesmo tempo é considerada pelos próprios compositores como inspiração e que exige deles uma enorme paciência e controle, disciplina e trabalho infernal, para que sejam feitas as verificações, revisões e correções necessárias à tão almejada perfeição da obra. Apresenta-se então, nestas duas visões, as duas representações da ação criativa em música: a improvisação e a composição, dialeticamente dividindo estas características, que se diferenciam pela sua realização no tempo: externalizações instantânea e posposta.

## CRIAÇÃO E EDUCAÇÃO MUSICAL

O aprendizado musical pode ser beneficiado através da composição e da improvisação musical, porém, é um fato na realidade educacional, a consideração da improvisação espontânea e a ação criativa, devido à sua natureza temporal instantânea, uma das mais complexas atividades a serem estruturadas e aplicadas, principalmente porque a formação do professor de música está mais centrada no ensino dirigido para absorção ou reprodução do que para a criação. Por outro lado, o sistema de ensino tem dado mais atenção aos métodos visuais do que aos auditivos, daí o uso escasso da improvisação como abordagem para o ensino da música, apesar de educadores como Dalcroze, Orff, Gainza, Paynter, Schaffer, e outros recomendarem a efetividade da atividade criativa.

A tendência teórica atual em planejamento é dedicar deliberadamente tempo para atividades que incentivem os comportamentos desejáveis para o desenvolvimento do ser criativo, ou ao menos do ser autorealizado e confiante, menos cheio das tensões que a sociedade moderna impinge sobre ele. Porém, o distanciamento entre a realidade e a teoria ainda é bastante grande, paradoxalmente, tanto nos países desenvolvidos como nos países do terceiro mundo, por problemas distintos.

O elemento-chave para este problema é a mentalidade do profissional de educação, não só musical como também geral. Perguntas como as que se seguem, de quando em vez proliferam na mente do professor: o que seria mais válido para formar pessoas criativas: iniciar o processo de aprendizagem musical pela exploração mais livre ou oferecer muitas informações sobre o assunto? O processo criativo se desenvolve melhor com ou sem acúmulo de informação? É necessário aprender para começar a compor música ou é necessário compor para aprender música? Será que o aluno realmente aprende fazendo "aquelas músicas?" De forma geral, estas questões estão relacionadas com o valor que o professor, ou o contexto educacional, coloca na notação musical: se a composição do aluno é para ser lida, corrigida, divulgada, interpretada, ou seja, se é uma prescrição ou uma descrição.

Os fatos indicam que a idade mais criativa entre os artistas, varia, e não é



um fator a ser considerado. Mozart já compunha aos cinco anos de idade, Schubert com quatorze; Verdi escreveu os seus melhores trabalhos (II Trovatore, La Traviata, Aída, Requiem, etc) depois dos quarenta anos. Portanto, a abordagem criativa na aprendizagem não tem idade para ser iniciada e trabalhada.

Para Bruner<sup>8</sup> o exercício da técnica é fundamental, e Feldman conclui que para haver a produção de algo realmente único é necessário que ele tenha dominado de maneira formal ou informal fatos, conceitos, técnicas, princípios, relações e experiências gerais, as quais ele irá combinar e recombinar para criar uma nova ordem.

Estariam as produções de novas músicas ou novas estruturas de ensino para educação musical atreladas a oferta de condições para que o indivíduo desenvolva o seu potencial até o seu mais alto limite? Estaria a ação criativa atrelada ao contexto? Diríamos que estaria relacionada, porém não extremamente dependente, devido à necessidade intrínseca do indivíduo para a criação. Aqui outro paradoxo: a enorme dependência que o compositor tem para com a sociedade, e a rebeldia que lhe é tão peculiar, que o afasta dela.

Apesar da posição de Feldman e outros, de que o sujeito terá que expandir o campo para atingir uma maior expressão do seu potencial intelectual, acreditamos que durante o processo de formação, o equilíbrio entre o informar e o oportunizar para a descoberta e a construção criativa do conhecimento, facilitará, a reintegração da atitude criativa em níveis mais refinados de conhecimento. Feldman considera o trabalho criativo uma consequência natural numa experiência educacional que oferece conhecimento suficiente e de boa qualidade, oferecendo oportunidade e tarefas desafiantes, além de problemas fascinantes. Educacionalmente, é importante ajudar as crianças a ter boas idéias, a desenvolvê-las e fazendo-as sentir a sensação de tê-las realizado. Esta experiência do processo criativo leva-a a entender as obras e a dialética composicional. Professores<sup>9</sup> que lidam com crianças numa fase exploratória (a qual hoje consideramos parte da etapa de introdução a um corpo de conhecimento, independente da idade), precisam interagir de forma a enfatizar com a atividade da criança, de forma a estimular ou desenvolver as suas ações ou estruturas de pensamento.

O processo de crescimento está relacionado com refinamento das experiências pelas quais o indivíduo passa. Para que o educador musical possa, competentemente, orientar o processo das articulações entre o nível lógico e o nível criativo dos alunos, é fundamental a sua capacitação pessoal em música, tanto na tradição cultural escrita quanto na oral, a fim de que tenha condições de entender o processo de construção do conhecimento musical no aluno. Note-se que estamos colocando ações educativas quase sempre contraditórias, mas que exemplificam o nosso posicionamento de convivência com o paradoxo. Diferenciamos assim, por exemplo, o processo de musicalização do processo de musicografização. Para que o processo de percepção-expressão seja facilitado e desenvolvido sem entraves, necessita-se ter claras as idéias de que quando a criança está se musicografizando,

a notação musical representa a música que ela ouve ou executa; que é necessário segmentar a música para representar ordenadamente cada segmento oral por figuras, pausas e notas; que a diferenciação gráfica não é aleatória e que, para cada emissão sonora específica, deve corresponder um símbolo gráfico determinado, além de que, os segmentos sonoros a serem representados são as notas e as figuras e não as frases, motivos ou células. Note-se que a criança ouve e percebe a música como um todo (nível de macro percepção e macro análise), e durante a fase da musicografização ela precisará desenvolver a habilidade de correlacionar as macro unidades de conhecimento com sinais gráficos específicos em nível de micro percepção e micro análise. Por mais que os métodos de educação musical possam ser detalhados em sequenciamento para transmissão de conhecimento, este processo de transposição só pode ser facilitado com a ajuda do professor, principalmente se este utiliza atividades ou estruturas de ensino que ajudem ao aluno articular-se, tanto lógica quanto criativamente, com os materiais relacionados com este processo de introdução à musicografização.

Propomos uma postura do educador musical como compositor de estruturas em trabalhos anteriores (1989 e 1990), esperando-se que o educador musical possa conseguir desenvolver a capacidade de criar ou adaptar estruturas de ensino que equilibrem as visões de conhecimento como algo que está fora e precisa ser consumido em doses controladas, e, ao mesmo tempo, algo a ser produzido pelo aprendiz. Por mais incompatível que esta posição pareça, temos observado que esta atitude de reciprocidade amplia as possibilidades de atração mútua, já que pólos opostos se atraem. Neste caso, tanto o professor como o aluno tomam parte efetiva na construção do conhecimento musical, e, principalmente, aumentam as chances em direção à vivência cultural ou aculturação e também em direção ao processo de inovação.

Em termos valorativos, a inovação é desenvolvida pelo indivíduo em vários níveis: ela é uma descoberta, uma adaptação, uma variação, uma reinterpretção, uma recolocação em novo plano, uma redistribuição, ou mesmo uma invenção de um produto único em termos sociais. Aliás, o termo único, tomado socialmente para valorar produtos criativos, a nosso ver, não seria um bom parâmetro para orientar a filosofia de trabalho criativo para os educadores. O desenvolvimento intelectual e criativo de cada pessoa pode ser considerado único, sendo então as suas obras especiais. Obviamente, os produtos tecnicamente desenvolvidos pelas máquinas, como mera repetição, ou trabalhos cópias de outros, não poderiam ser chamados de únicos. Por esta razão, a atitude de suspensão temporária de julgamento do trabalho do aluno seria importante, não só como medida de aliviar a tensão psicológica que acompanha o processo da composição musical ou improvisação, e também como forma de evitar decisões arbitrárias e tendenciosas tanto da parte do aluno como do professor.

Paradoxal também é a posição ética aplicada à criação educacional. Em termos de ética pedagógica, as estruturas de ensino - EE - devem ser consideradas



como as composições musicais, ou seja, devem ser aplicadas mantendo a sua integridade estrutural, para que não percam a sua consistência interna. Na possibilidade de haverem variáveis que tornem a EE inadequada, começa então a atividade criativa do educador musical, ou seja, acontecem as transformações, adaptações, chegando até aos processos de criação ou inovação total de outras EE. Esta atitude exige do educador uma atitude de convívio com a execução de EE na sua íntegra e de ao mesmo tempo considerá-las inadequadas para atingir os seus propósitos, tão logo a sua sensibilidade músico-educativa o detecte. A aplicação didática de EE sem alguns dos seus elementos-chave poderia ser comparada a um projeto arquitetônico de uma casa ou edifício sem uma coluna ou um detalhe que aos olhos do construtor é dispensável: a estrutura do projeto sofre danos podendo causar a queda da estrutura construída. O mesmo pode ocorrer com a aplicação de EE desenhadas para atingir um fim e uma população específica. Quando aplicadas pelo educador musical pouco sensível ou seja, com pouco treino para a composição e aplicação de estruturas de ensino, a EE fatalmente poderá se tornar inadequada ou falha.

Com respeito à relação da educação musical e sua relação com a cultura, tem sido recomendada uma postura equilibrada. Kabalevski afirma que "True creativity is always the unity between innovation and tradition, that is, between forging ahead, aspiring towards the future, and preserving ties with the past"<sup>10</sup>. A humanização do currículo em música pode ser enormemente beneficiada através da ação criativa, da compreensão sobre a função social da música. Kabalevski rejeita a pseudo-inovação e a sujeição do compositor às modas<sup>11</sup>. T.J. Anderson defende o ponto de vista de que podemos cortar a criatividade do aluno quando, em vez de lhe ensinar sobre o mundo da música ou sobre o fenômeno do som lhe ensinamos o dó central ou um vocabulário restrito que violenta o sentido de responsabilidade estética. Ao desenvolver programas crítico-analíticos abrangentes de apreciação musical, o professor estaria formando esta consciência estética.

Para Seeger, a educação musical tem três ramos: "educação do músico profissional; educação do 'scholar' ou musicólogo; educação do leigo e de seus filhos"<sup>12</sup>. Para ele, até recentemente, os profissionais ensinavam aos profissionais, e os leigos ensinavam aos leigos e seus filhos, transmitindo diferentes tradições musicais mantidas como classes sociais separadas. Com o avanço tecnológico em comunicação, as populações das cidades fizeram maior uso das técnicas da escrita musical (tradição escrita) e a grande maioria ficou dependente da tradição oral. Os músicos profissionais decidiram um século atrás que iriam ensinar as crianças a apreciar e ler música escrita. Seeger, deixa um outro paradoxo educacional: nunca houve, não há e nunca haverá músicos competentes e que sejam competentes professores em número suficiente para atender as escolas. Afirma, ainda, que

For unless the teacher is competent as a musician, the professional musician will judge, quite rightly, that the work is worse than none. And unless the musician is competent as a teacher, the educator, equally

rightly, will make the same judgment... basic education in music and music in basic education have got off these past hundred years to a bad start... while small sections of populations will continue serious study of the tradition of the fine and popular arts, and an increasing minority will mix the professional and lay traditions, the great mass of the people will continue to be taught by persons like themselves - persons who make music of a kind different from that of the professional tradition.<sup>13</sup>

Conclui dizendo que precisamos de um novo tipo de professor leigo que possa utilizar as técnicas do profissional adequando-as aos leigos e seus filhos, para evitar que estes caiam nas mãos dos modelos dos profissionais incompetentes. Seeger propõe que o músico erudito, sempre se colocando na sombra, volte o seu interesse para o estudo da tradição oral, descubra como ela funciona e como pode ser combinada com a tradição escrita e com a moderna, ajudando também a decidir qual o ponto de vista que deverá predominar: se o do músico profissional ou o do educador profissional.

Neste paradoxo da criação e da problemática sociocultural, nos resta salientar a importância do desenvolvimento da atitude criativa na educação musical, da formação cuidadosa do músico-educador, para, ao menos, deixar a perplexidade e o desafio envolver a mente em formação daqueles que, no futuro poderão ser criadores, reflexos daqueles que nos deram suas vidas e suas obras como exemplo. A tarefa de convivência com a tradição e a inovação é muito difícil. Pessoas criativas sofrem as pressões da sociedade, tanto com o sucesso quanto com o fracasso de suas obras. Seria um bálsamo a reflexão baseada num velho adágio, que recomenda uma extrema coragem para mudar as coisas que podem e devem ser mudadas, muita força para aceitar as coisas que não podem ser mudadas, e muita dose de sabedoria para distinguir entre as duas.<sup>14</sup>

## NOTAS

1 Brewster Ghiselin. *The Creative Process: a Symposium*. Berkeley: Regents of the University of California, 1952, pp. 11-12.

2 Arthur Komar (ed). *Schumann Dichterliebe*. Nova Iorque: Norton & Comp., 1971, pp. 127-128.

3 William Austin (ed.). *Debussy: Prelude to 'The Afternoon of a Faun'*. Nova Iorque: Norton & Comp., 1970, p 137.

4 Ernst Widmer. *Problemas da difusão cultural*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979, p. 19.



5 Thomas A. Regelski. Arts Education & Brain Research. Virginia: Musica Educators National Conference, 1978, pp. 8-9.

6 Brewster Ghiselin,... pp. 44-45.

7 Ghiselin,... pp. 50-54.

8 Jerome Bruner. On Knowing. Nova Iorque: Athenaeum, 1968 (1962), p.22.

9 Alda Oliveira. Atividades do professor numa fase exploratória de um curso de expressão artística. Universitas, n. 25. Salvador: UFBA, 1979, P. 55.

10 Dimitri Kabalevsky. "On Educating the Composer." Trabalhos sobre a educação de músicos profissionais no Yearbook Vol. IV da Sociedade Internacional de Educação Musical (Nova Iorque: B. Schott's Sohne, 1977), p.; 24.

11 Dimitri Kabalevsky. "On Educating the Composer", p. 26.

12 Charles Seeger. "The Musician: Man Serves Art. The Educator: Art Serves man." UNESCO COURIER IV, 2 (Fevereiro de 1953). Trabalho republicado no Yearbook V do ISME (Nova Iorque: Schott's Sohne, 1978), p. 89.

13 Charles Seeger. "The Musician...", pp. 89-90.

14 S.J. Parnes. Education and Creativity. Teachers College Record, vol. 64, 1965, p. 352.

## A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM SI MESMA E EM TERMOS DE SEU CRIADOR

*Willy Corrêa de Oliveira*

"O artista", este ser sublime, "é" - como dizia Ezra Pound: "a antena da raça". Este ser que vive na lua, que paira nas alturas, é ele quem alimenta as baterias espirituais da terra. É ele quem transforma, como um demiurgo, a pedra, a madeira, as palavras, os gestos e os movimentos, e os sons em puros cristais de conhecimentos, em emoções translúcidas ou na opacidade de certos sentimentos...

Palavras como estas, a gente escuta - por entre escadas sombrias, ou desde ante-salas - nos mais idos anos de nossas vidas. Nem sequer a consciência (ainda inexistente então) se interpunha entre nós e estes pensamentos, naquela época. E eram os mergulhos profundos do último trampolim da memória nas águas fugidias do hipotálamo. E vida-a-fora, discursos como estes já não encontram obstáculos e se bastavam em ressoar lá nos harmônicos mais interiores. Acredito até que estas palavras, combinadas, possam haver trabalhado surdamente para que um dia eu viesse a me decidir - quem sabe? - por também me cumprir como artista.

Sim, Senhoras, Senhores, eu sou um compositor! Eu me designo compositor, por designio do meu foro mais íntimo, e ninguém está capacitado a julgar meus atos artísticos. Ninguém. E tudo que eu faça - se assim for de meu juízo e de acordo com minha consciência - há de ser bom e justo, porque assim eu decidi (em conluio com a minha originalidade). E como defesa a quem se atreva a atirar uma pedra, lançaria à cara exemplos lapidares, como: John Cage, Stockhausen e sua música captada diretamente de Sírius, Webern, Satie, Boulez, Glass, e tantos quantos vocês tenham ouvido para um longuíssimo catálogo, que apenas iniciei...

Ancorado sobre a divisão de trabalho (intelectual para a minoria dominante opressiva e sua cohorte de capatazes de todos os tipos; e manual para a imensa maioria, a massa dos oprimidos), a economia capitalista está composta por uma malha de relações de elementos, estruturada de tal maneira que: uma pequena minoria viva com tudo o que queira possuir e tenha todo o poder econômico às custas da exploração (em regime de miséria) da massa dos explorados.

Aos condenados da terra, só é dado o mínimo necessário para que sobrevivam como força de trabalho... mas que vivam só para querer ter. Este é o ponto, repito: que mesmo que não tenham nada, vivam para querer ter. É óbvio que os interesses da classe dominante (e seus capatazes e mandarins) não coincidam com os interesses da classe dominada. Assim a luta de classes tem raízes fincadas na



incompatibilidade que faz corpo com a própria dinâmica do sistema.

E o ESTADO aí está para gerenciar os interesses da classe dominante em todos os setores - representados sempre pela presença de AUTORIDADES MILITARES, CIVIS, RELIGIOSAS...

O domínio econômico - quer dizer, a opressão da classe dominante é como um polvo monstruoso. Seus tentáculos estão constringindo até a miséria última o povo. Há tentáculos para todas as necessidades. Todas as necessidades para que o sistema efetivamente se perpetue. Há um tentáculo para cada setor:... [e dirigindo-se ao público pede exemplos]. (tempo).

O PODER ECONÔMICO DOMINANTE É TAMBÉM O PODER ESPIRITUAL DOMINANTE. "As idéias da classe dominante são também as idéias dominantes de cada época, ou em outras palavras, a classe que é a potência material dominante da sociedade é também a potência espiritual dominante. A classe que dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as idéias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidos a essa classe dominante". (M.E., *A Ideologia alemã*).

Quando a burguesia diz "o Homem" ela diz com falsidade de um homem abstrato, de um homem que - ilusoriamente - não vive em uma sociedade de classes. Mas o homem concreto é sempre o homem de uma classe. O artista - que mesmo sendo "artista" não deixou de ser (por isso) homem: é o artista de uma classe. De que classe?

"Interroga a propriedade:  
De onde vens?  
Pergunta a cada idéia:  
Serves a quem?"

• • •

"Já sei que só agrada  
quem é feliz. Sua voz se escuta  
se escuta com gosto. É formoso seu rosto.

A árvore desforme do pátio  
denuncia o terreno mau, mas  
a gente que passa a chama de desforme  
E com razão.

As barcas verdes e as velas alegres da baía  
não as vejo. De todas as coisas  
só vejo a gigantesca rede do pescador.

Por que só falo  
da camponesa de quarenta anos que anda encurvada?  
os seios das moças são cálidos como antes.

Em minha canção uma rima  
me parece quase uma insolência.

Em mim combatem  
o entusiasmo pelas macieiras em flor  
e o horror pela economia de mercado.  
Mas só esta última  
me impulsiona a escrever."

...Quantos de nós temos sido conduzidos à escrivinha pelas dores do mundo?

A verdade é que o mundo não anda marchando no mesmo andamento da marcha das músicas que temos escrito. Não acertamos o nosso passo com o tempo dos passos da paixão do mundo. Nos isolamos. Este isolamento não justifica (verdadeiramente) o que sempre disseram de nós? De que somos de outro mundo? De que vivemos no mundo da lua? No mundo da lua ou num outro mundo muito mais pequeno e mesquinho, a questão é que nos auto-enjaulamos em privadíssimas torres-de-morfina (estética) - e infensos a julgamentos, e aduladores de ilusões que temos confeccionado desde 1789, muito especialmente a ilusão da liberdade do artista.

Temos um tal culto pela liberdade de criação, liberdade de expressão, essas tão "coisas nossas", que realmente nunca fizemos consultas a ninguém sobre o que teríamos que escrever. Como descer a tanto, não é? Vocês estranham que hoje estejamos sós?

E aqui entre nós: quantas críticas venenosas já não destilamos contra a prática musical nos países socialistas porque achávamos que o compromisso que o Partido exigia dos compositores era um ataque de morte contra a liberdade de expressão do artista?

Nossa liberdade de criação (de mãos dadas com a nossa "sinceridade") chegou a uma tal dilatação, que nos libertamos até do público. Prezamos tanto a nossa verdade que nunca nos imiscuímos com a verdade do mundo...

Tudo isto me faz recordar um imenso navio branco, um transatlântico com um irremediável rombo no casco:... naufragava. Dentro do navio um pintor cobria de "naturezas-mortas" as paredes da sala-de-estar da primeira classe. Enquanto o navio naufragava, o pintor rabiscava suas imagens sem se deixar perturbar pelos poderosos, mas também sem se deixar perturbar pelo gritos das vítimas dos poderosos... naufragava... (esta estória Brecht contou. E em outra ocasião falou este poema:)

Mesmo o dilúvio  
Não durou eternamente  
Um dia  
as águas negras baixaram.  
Sim, mas foram poucos  
os sobreviventes.





A criação musical vista em si mesma, interessará a partir do resultado do interesse que ela desperta em termos sociais. É quando a criação musical passa a ter um uso social, que ela principia a exigir uma avaliação do que representa em si mesma. E sendo a sociedade dividida em classes antagônicas nunca é demais lembrar que é necessário definir qual classe é aquela à qual nos referimos quando dizemos: SOCIAL.

Não acredito na validade da criação musical em si mesma - por si mesma. Quem dita esta validade? Quais os critérios empregados? Quem, em última análise, ditaria os critérios para dita criação? O próprio compositor? O "especialista", o crítico?

Quando a criação musical é praticada socialmente, interessam-nos os termos de seu criador porque é aí que se patenteia a diferença, a marca, os possíveis traços para os termos da mudança (socialmente requerida).

Tudo o que ultrapasse esta circunstância, no que diz respeito à CRIAÇÃO musical vista em si mesma e em termos de seu criador, hoje, não ultrapassa os limites de um pleonasma sobre o decadente individualismo pequeno-burguês no início da década de noventa?

## A RESPEITO DO COMPOR: QUESTÕES E DESAFIOS

Jamary Oliveira

Porque Beethoven em sua *Sinfonia n.º 3*, ao invés de construir o tema utilizando as relações tonais de praxe como o fez nas duas primeiras sinfonias, introduz aquele do# incômodo? Não estaria ele criando um problema composicional de difícil solução? Não seria mais "normal" iniciar com o tema na forma em que ele o apresenta quatro vezes seguidas na coda?

O que o levou a justapor duas funções harmônicas em sua *Sonata Op. 81*? Considerando que neste caso a justaposição acontece após o fato, isto é, nos estertores de um movimento, é possível que acarrete problemas composicionais? Caso acarrete, é possível que os problemas possam ser resolvidos antes que surjam, ou em movimentos subsequentes? Se eles podem ser resolvidos antes que surjam ou adiados para outros movimentos, é possível que a solução seja desnecessária?

Que conseqüências pode ter a introdução de uma inocente nota cromática em um contexto diatônico? O uso de uma nota não diatônica poderia ser considerada uma solução adequada para a introdução posterior de uma área tonal não vizinha, tal como o solb no *Improviso, Op. 90, n.º 2* de Schubert? Ou, vice-versa, a omissão de uma nota em um contexto cromático é suficiente para dar a esta nota um valor especial quando do seu surgimento, tal como o fa# no prelúdio *L'Après midi d'un faune de Debussy*?

Poderia continuar indefinidamente com o desfile de perguntas sobre assuntos diversos. Poderia até tentar enunciar uma resposta definitiva e inútil para cada uma delas. Entretanto, prefiro reconhecer que: 1. qualquer que seja a pergunta ela implica em conhecimentos anteriores, ou seja, respostas a outras perguntas - o simples enunciado das perguntas acima implica no conhecimento e reconhecimento de relações formais, harmônicas, e tonais da música ocidental - e 2. qualquer que seja a resposta dada, é sempre possível desencadear novas perguntas. A preocupação com a pergunta inicial e com a resposta final identifica-se com a preocupação com o infinito.

Como resposta ao do# de Beethoven, poder-se-ia afirmar que o compositor desejou introduzir o dramático. Poder-se-ia até generalizar afirmando que cada vez que a praxe é evitada introduz-se o dramático, fato que poderia ser considerado um universal dentro do universo da música tonal. Poderíamos nos contentar com isto. Entretanto, esta constatação, por mais verdadeira que seja, não aponta o caminho da solução do problema composicional. Pode até ser verdade que Beethoven o tenha resolvido satisfatória ou genialmente, como preferirem. Entretanto,



pode a solução dada ser aplicada a todos os casos, apenas a casos semelhantes, ou apenas a este caso? Se a todos os casos, temos diante de nós um universal? Se apenas a casos semelhantes, uma característica estilística? Se apenas a este caso, uma idiosincrasia?

A justaposição de funções harmônicas em composições anteriores ao nosso século tem servido de exemplo e às vezes de justificativa para o seu uso em nosso século. É possível que esta justaposição em um contexto claramente tonal possa servir de modelo ou justificativa para o seu uso em outro contexto disfarçadamente tonal ou mesmo não-tonal? As soluções de problemas composicionais são dependentes do contexto e da linguagem musical ou estética utilizada? É possível acumular soluções e aplicá-las a problemas iguais ou semelhantes?

Pode-se percorrer o caminho da *música ficta* para a tonalidade maior-menor, da simples e não essencial inflexão cromática para os acordes alterados e daí para a destruição da origem ao questionar-se sobre a introdução da inocente nota cromática. Pode-se até discorrer sobre as conseqüências da utilização do cromatismo, essencial ou não, em uma obra ou em um estilo. Agindo como futurólogos, é possível a partir de um exemplo isolado generalizar as conseqüências? É possível a partir do conhecimento do passado transformar-nos naqueles que antecipam os futuros?

Tenho afirmado constantemente que composição é para mim um desafio. Não no sentido de dificuldade para compor, mas, como compositor, apresentar e resolver problemas composicionais e, como estudioso, identificar problemas e soluções. É nesta apresentação e solução de problemas que identifico criação. Muitos dos desafios do passado ou sobre a música do passado são ainda atuais e continuam a merecer a atenção de estudiosos da música. Nos questionamentos desenvolvidos até aqui neste trabalho tencionei exemplificar este fato. Entretanto, como compositor, são aos desafios de nosso tempo que mais tenho dedicado minha atenção, embora procure jamais perder de vista o conhecimento acumulado sobre o passado. Os desafios de nosso tempo não são poucos, e seria impossível discorrer sobre todos eles. Duas linhas aparentemente distintas são, a meu ver, de crucial importância para o futuro da criação musical. A primeira diz respeito à continuidade da tradição musical ocidental com ou sem a incorporação de outras tradições, e a segunda diz respeito à assimilação de novas tecnologias.

Com respeito à continuidade da tradição musical ocidental, da qual queiramos ou não fazemos parte, concentro-me aqui em dois desafios: a decisão de escolha de fontes sonoras, ou melhor, pela continuidade da utilização dos instrumentos que poderíamos chamar de convencionais, e o das modas composicionais.

Seria interessante especular as razões que tem impedido o surgimento de instrumentos acústicos contemporâneos com potencialidades de se impor, ou seja, de merecer por parte dos compositores a atenção especial que dedica aos instrumentos tradicionais. Talvez nossa capacidade criativa com relação aos instrumentos foi-se esgotando em séculos passados e nossa capacidade atual tenha se

resumido à cópia e ao aperfeiçoamento. Talvez o complexo instrumental à disposição do compositor tenha ultrapassado a capacidade de lidar adequadamente com novos meios. Talvez os exemplos das dificuldades de execução com instrumentos inventados desencorajem a sua disseminação, ou a sua não disseminação desencorajem a sua utilização. Vale aqui uma observação que desmente a hipótese anterior: embora os instrumentos da tradição ocidental sejam raros no terceiro mundo, continuamos corajosamente a usá-los. Contudo, devemos lembrar-nos que a capacidade de lidar adequadamente com os instrumentos acústicos tradicionais não foi resultado de um ato isolado, mas de séries de sucessos e derrotas. Neste processo muitos instrumentos surgiram e desapareceram, e os instrumentos que hoje dispomos são resultados de contínuas cópias e aperfeiçoamentos. O que podemos constatar é que, apesar dos novos meios de produção do som, o compositor mantém-se ainda atrelado, poder-se-ia dizer escravizado, aos meios tradicionais de produção do som ou à tipologia sonora tradicional, familiar e aparentemente segura.

Embora possa estar enganado, considero que o fenômeno das correntes estéticas em nosso século, assemelham-se ao fenômeno das modas, quando as elites, para se diferenciarem, têm que mudá-las com uma frequência cada vez maior e as periferias na tentativa de manterem-se atualizadas aprendem a simulá-las cada vez mais prontamente. Duas destas modas composicionais em evidência em nosso século, embora totalmente divergentes por princípio, causaram pelo menos um resultado comum: a abolição da idéia de início-meio-fim essencial à música ocidental anterior. Resolveu-se um problema ignorando-o, para fazer nascer novos problemas. A música de não repetição pela incapacidade inerente de desenvolver o material utilizado resultou em obras de dimensões reduzidas, embora tenha-se tentado produzir obras de proporções gigantescas. A música de repetição pela incapacidade inerente de mudar resultou em obras de proporções gigantescas, embora tenha-se tentado produzir obras de bolso. É interessante notar que enquanto a música de não repetição agarrou-se à idéia do não-tonal, a música de repetição retornou à idéia do tonal. É de se prever a inversão: música de não repetição tonal e música de repetição não-tonal.

A assimilação de novas tecnologias para o fazer artístico, tem sempre em qualquer época sido um desafio envolvente e apaixonante. Paralelamente à nossa preocupação com a continuidade da tradição concentro-me aqui em dois aspectos os quais considero ainda sem uma solução adequada e os quais tem merecido atenção de muitos estudiosos preocupados com aspectos da criação musical contemporânea: a utilização adequada dos novos meios de produção de som, principalmente dos instrumentos eletrônicos digitais, e as potencialidades do uso do computador na criação musical.

Os instrumentos digitais, parafernália industrial de nosso tempo, tem insistido na simulação de instrumentos tradicionais e de efeitos sonoros concretos através dos mais sofisticados processos. Repete-se o que já se conhece e a cópia é



quase sempre de qualidade alarmantemente inferior ao original. A possibilidade de programar estes instrumentos assemelha-se mais a uma piada de mau gosto se considerarmos a baixa percentagem de usuários que mesmo possuindo instrumentos programáveis dela fazem uso. Por outro lado, o acesso a sistemas que permitam decisões não limitativas por parte do músico e o conhecimento necessário para lidar com estes instrumentos é ainda privilégio de poucos. Continuamos a desconhecer o mundo fantástico das cores sonoras e ainda não sabemos o que fazer para lidar e aprender com ele. Este mundo foi introduzido apenas aos poucos iniciados que tiveram a oportunidade de trabalhar com sistemas não industrializados. Entretanto, mesmo estes privilegiados parecem estar perplexos e continuam a pensar em uma orquestra sinfônica de instrumentos artificiais. Por insistirmos em estéticas e sistemas derivados e característicos de um instrumental já sedimentado, não conseguimos explorar adequadamente o que estes novos instrumentos nos oferecem.

A introdução do computador e do mundo digital na música abriu novas perspectivas para o compositor e para o estudioso, os quais têm demonstrado entusiasmo pelas possibilidades que estes sofisticados equipamentos tem a oferecer. Entretanto, até o momento fomos incapazes de resolver os problemas mais simples para podermos usufruir de suas potencialidades. Procura-se por exemplo facilitar a tarefa do compositor desenvolvendo-se sistemas altamente elaborados que simulam a notação musical tradicional embora tenhamos plena consciência da inadequação desta notação. Ela é inteiramente imprópria para lidar com ritmos complexos, com múltiplos sistemas de divisão da oitava e com diferentes afinações entre outras coisas. A possibilidade de retorno sonoro imediato, principalmente através de interfaces com os instrumentos digitais, é sem dúvida muito reconfortante para a vaidade do compositor. Contudo, temos que ter em mente que estes sistemas e equipamentos estão preparados apenas para o amplamente conhecido e amplamente difundido, seja a respeito do som, seja a respeito da notação e dos processos composicionais, excluindo algumas das mais importantes conquistas da música ocidental do passado e do presente.

Os instrumentos tradicionais, assim como a notação musical tradicional, tem imposto limites ao compositor e este habituou-se a lidar com estes limites. No entanto estes são de ordem física, do homem e dos instrumentos. Os limites do mundo digital com relação aos elementos da música, estão muito além dos limites humanos e os limites artificialmente impostos para o mundo digital estão muito além dos limites humanos. Embora reconheça a importância dos instrumentos ocidentais e a legibilidade da notação tradicional para o músico de formação ocidental, e embora reconheça que o computador é um monstro ocidental, não vejo razão para impor a ele as mesmas fronteiras que por razões diversas temos imposto a nós mesmos. Reconheço que o músico precisa de uma maneira adequada para usufruir do mundo digital, no entanto não posso concordar que esta maneira restrinja-se à mímica de linguagens familiares extremamente limitativas.

Apesar das dificuldades de lidar com a música do presente da mesma forma

que o fazemos com a música do passado, o conhecimento musical acumulado que herdamos nos fornece ferramentas suficientes para discernir mais ou menos competentemente sobre aspectos relacionados com o compor música. Nunca antes tivemos tanta variedade de atitudes em relação à composição musical, e mesmo a defesa ferrenha de pouco tempo atrás a favor de uma ou outra tendência estética perdeu sua força. Deparamo-nos com compositores cujas obras mais se aproximam da música da idade média que das vanguardas dos anos sessenta. Deparamo-nos com compositores ocidentais cujas obras procuram refletir a música tradicional de povos não ocidentais ou de grupos étnicos ocidentais. Deparamo-nos com compositores de música incidental, música funcional, música ligeira, música emocional, música intelectual, música para o povo, música para o músico e o não-músico, música para crianças, para o jovem e para o adulto, e música para a gaveta. Não há dúvida que é uma época excitante para se fazer música. A criação musical adquiriu uma gama de variantes indo desde o simples repetir ou reutilizar padrões conhecidos cujo lento desenvolver assemelha-se às mudanças da linguagem falada, até o experimentalismo com conotações científicas cujo desenvolver é tão veloz que às vezes parece efêmero. Podemos nos referir apenas a uma quantidade extremamente reduzida das músicas de nosso tempo: aquelas às quais, muitas vezes por razões alheias à nossa vontade, tivemos a oportunidade de ser apresentados. Desta quantidade reduzida, do pouco que conhecemos sobre ela, tentamos especular e generalizar. O compositor cria dentro do mundo limitado ao qual lhe é dado pertencer e defende este mundo com convicção e paixão. Assim como a religião, a composição precisa de dogmas.



## A MÚSICA PELA RAIZ

Carlos Kater

Esse tema poderia ser evidentemente abordado de várias maneiras. Porém, a ótica que adotei aqui, tecendo considerações sobre o papel educativo do criador na contemporaneidade - sempre tendo em vista o exercício coletivo da criação musical -, é, a meu ver, uma das mais importantes. O que se segue é produto de reflexões decorrentes de várias oficinas de criação musical e criatividade que realizei em meio a um número considerável de admiráveis indivíduos. A eles portanto dedico essas poucas páginas.

### Sobre fronteiras

Se durante muito tempo a música pode ser encaixada em categorias estritas, desde a década de 60 em especial - com as vanguardas acentuando a problemática da delimitação de fronteiras artísticas e conceituais - isso vem adquirindo significado cada vez mais relativo.

Na música, em particular, deparamo-nos com as formas híbridas, meios mistos, com obras entre categorias.

A predominância alternada entre *livre expressão e rigor formal* (formas extemporâneas/construções estritas), que sob inúmeros rótulos há muito acompanha essa arte, cede lugar a uma questão de maior espectro.

Os princípios formais básicos - alicerces seculares da linguagem musical -, bem como muitos dos conceitos fundados nos parâmetros considerados característicos da música, foram, em muitas tendências, deslocados de plano.

Em seus lugares temos tateamentos múltiplos, pesquisas, explorações extensas ao universo conceitual e expressivo. Pontos de contato entre diversificadas zonas, onde a dimensão musical, tal como usualmente concebida, constitui-se numa apenas.

Na verdade estamos diante de manifestações situadas em regiões pouco delimitadas, interrelacionadas ou inusitadas, apenas perceptíveis fundamentalmente em razão de uma necessidade.

De maneira mais ampla, equivale dizer que, uma proposta gerada nesse sentido tornar-se-á "música" no momento e na medida em que ela se constituir como uma realidade necessária para os ouvidos.

Se nesse momento em que noções como arte, obra, criação e tantas outras estão sendo intensamente revisitadas, como poderíamos manter a convicção diante das funções já classicamente definidas de "música", "obra", "compositor", "professor"?



Vários dos suportes sobre os quais suas definições respaldavam, por força das transformações de nossa realidade, transfiguraram-se por consequência.

Temos músicas que não mais se propõem como "Arte". Antes de "obras" são peças, ensaios, criações, propostas inventivas enfim. Músicas em geral resultantes não de organizações determinando passo a passo cada um dos aspectos do som, das menores às maiores unidades, mas também processos anti-teleológicos, improvisatórios, aleatórios, incidentais, nos quais se re-situa uma intenção original. Ocorrências intencionais portanto que, ao invés de se refletirem exclusivamente via matéria sonora, podem ainda, conforme sua concepção, objetivar uma leitura silenciosa, a visualização, a representação, tudo isso e muito mais. São ilustrações vivas das infinitas possibilidades do novo, quando um criador legitimamente se liberta da tradição de um uso determinado.

Assim como para a arte, as definições relativas à música, seus aspectos e particularidades, se mostram forçosamente vagas, inadequadas ou incompletas quando pretendem abranger e dar cabo das variadas representações próprias de um processo atual que na essência é autêntico, efervescente, inovador.

E aqui nos encontramos diante de uma questão fundamental para muitos artistas, estudiosos e amadores de arte: ou nos encaminhamos à ampliação das fronteiras dos fatos de natureza criativa por circunstância de uma intenção legítima ou seremos levados a limitar os fatos criativos de forma a acomodá-los dentro de definições e conceituações tardíguas.

Evidentemente não há aqui radicalismo que signifique crítica ao desempenho funcional dos profissionais da música, nem tampouco abandono ou negação apriorística das conquistas musicais já consagradas pela história. São, com certeza, todos esses profissionais e todas essas conquistas que asseguram a continuidade do longo caminho que estamos percorrendo, desde o primeiro que teve o desejo de se expressar pelos sons até todos os inventores da atualidade. O único radicalismo que, de fato, pode haver aqui é o de tomar a música pela própria raiz, procurando recuperar, senão estabelecer, para essa arte as condições propiciadoras da intenção e expressão criativas que ela sempre buscou.

### Do potencial educativo do criador musical

Característica também de nossa contemporaneidade é a presença simultânea - ainda incipientemente interativa - de múltiplas formas de pensamento, de representação, de atuação.

Momento de intensas transformações da sociedade alimentadas pela aceleração, em especial, das informações e do conhecimento, a re-definição de papéis, valores e desempenho se impõe necessariamente.

Se ao longo dos tempos o ensino da música e da criação musical se caracterizou pela transmissão de dados técnicos e foi dirigido a interessados em atuarem profissionalmente na área, o que verificamos hoje - em particular nos grandes centros do país - é bastante diverso. Um contingente consideravelmente numeroso

de indivíduos interessa-se pela música, pelos segredos de sua criação e expressão, indivíduos porém profundamente desejosos em desenvolverem sua própria musicalidade, em geral, num fazer coletivo.

Embora alguns desses legítimos amadores musicais frequentem as salas do ensino formal, em sua grande maioria entretanto eles são, em alguns casos, profissionais de outras áreas do conhecimento - sem absolutamente nenhuma pretensão profissional específica em relação à música -, em outros, músicos auto-didatas, em geral voltados à música de consumo ou com aspirações amplas ao ponto de não restringirem-se ainda a um dado gênero ou estilo musical.

Para parte significativa de todas essas pessoas - e para uma classe talvez particular de criadores musicais -, a concepção que se faz de música permite situá-la ainda sobre fronteiras e assim ser tomada pela raiz. Daí justamente o desejo de lidar com a musicalidade e suas múltiplas expressões, com a criação em seu sentido mais radical, se oferecer como oportunidade, não apenas para o trato do que se considera momentaneamente "realidade musical", mas também - e num grau de importância compatível - para a apreensão de verdades.

Verdades certamente relativas ao país, à classe musical, ao conjunto da sociedade, ao mundo, mas também à cada indivíduo que experimenta um momento de criação; verdades essencialmente estéticas. Entretanto, verdades sobretudo instauradoras, pelos enigmas característicos da arte, de outras possibilidades de compreensão e de consciência.

Isto porque o mundo imaginário, que se expressa, mesmo em maneiras diversas, nas criações atuais, serve ainda para fazer reverberar histórias maiores.

Criação, alargamento e transformação de fronteiras, contato com formas internas e externas de infinito: estes são fatores que estão na base da geração de radiância. E, para se atingir esse estado, embora de maneiras particulares, a arte, a música, é, como todos sabemos, entre os caminhos possíveis, um dos mais favoráveis.

Porém a fim de que isto se instaure no coletivo torna-se necessário criar um ambiente, um contexto, um espaço de magia capaz de servir como receptáculo das energias que, sintetizadas, resultarão na criação.

O que se coloca então como desafio para o criador-educador é a re-invenção de um ritual contemporâneo para a criação musical. Nesse sentido, não se pode perder de vista que entre as funções do rito está a iniciação, a transformação, o lançar os indivíduos para fora da esfera do cotidiano, possibilitando também o cumprimento de um mito.

Ora, a massificação cultural imposta pela sociedade de consumo faz com que os criadores - potenciais inventores também de histórias maiores - ignorem ou abdicuem dessa sua responsabilidade.

Nessa lacuna, nesse espaço desocupado, muitos indivíduos inventam por conta e risco seus próprios rituais, ou simplesmente seguem uma iniciação imposta, na maioria dos casos não transcendendo os fatos em sua mais estreita significação



cotidiana e, por conseqüência, não experimentam nenhuma transformação de ótica, de postura, de desempenho, de atuação.

Nessa nossa época, onde “os rituais que antes diziam respeito a uma realidade interior não passam de formalidade”, muitos dos aspectos da educação e da participação social “se tornaram obsoletos para muitas pessoas, pois os respectivos rituais não se mantiveram vivos”, não se transformaram satisfatoriamente em função das circunstâncias.

Fazemos parte e tendemos a reforçar uma tradição que muito limitadamente reage ao meio ambiente e assim com grande dificuldade assimila, interage diante das características da cultura moderna, das possibilidades de novos caminhos e mesmo de uma nova visão do universo. Como afirma Campbell, “o mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo”. “O artista de hoje é a contraparte dos fazedores de mitos dos tempos primitivos” (CAMPBELL, J.. *O poder do mito*. SP: 1990).

Nesse sentido, o criador passa a ser encarado como o intérprete das músicas inaudíveis, de certa forma, intérprete da herança da vida mitológica. E a experiência mitológica consiste em se ter consciência de um ponto central (no mundo), onde repouso (eternidade) e movimento (tempo) se fundem, maneira de vivenciar o aspecto eterno daquilo que estamos realizando no plano temporal.

Os criadores sendo considerados pessoas particularmente bem dotadas a eles compete também educar os ouvidos sensíveis não apenas para as *artes de conjugar sons* mas ainda para a música do mundo, a *música do universo*.

### Em outras palavras

Parte significativa dos “métodos” e estratégias utilizados por criadores no trabalho educativo se tornaram técnicos e ultra-especializados; tradicionalizaram-se, num determinado prisma, enfileirando-se no palco a-histórico de nossa atualidade.

Por outro lado, algumas das criações contemporâneas ao não atualizarem sistemática e satisfatoriamente sua forma de espaço sócio-cultural, ao não darem desenvolvimento de sua história vivencial, relegaram a manutenção de um ritual vivo e próprio, dessacralizando-se.

Tal como se apresenta normalmente hoje, não apenas enfrenta grandes dificuldades em seu processo de fruição mas, em especial, tende a planar ao lado dos interesses e estilos de vida de um novo público - de uma nova classe de indivíduos (em especial, prossumidores, conforme os nomeia A. Toffler) -, confiando-se na representação de si mesma.

Representação, interação, catarse são expressões que nos levam ao oposto da significação usual de diletantismo, da simples e mera “apreciação”.

Nessa planície relativamente deserta predomina o reinado da música comercial que opera - embora com grande competência em muitos casos - basicamente na superfície do potencial musical. Há um consumo superficial e pela superfície da

própria música. A criação musical tende a ser vista não mais como fato gerador de experiências e vivências significativas, mas em termos de seus modelos, padrões, clichês.

Através da ação educativa do criador musical, o nosso “Hoje” - integrador de passados reconhecidos e futuros prováveis - se presta como um momento extremamente propiciador para a música de rever suas funções e expandir seus limites, situando-se sobre muitas das fronteiras vigentes, lançando raízes de forma a resgatar sua própria e mais legítima essencialidade.

A prática criativa exercida no coletivo com base em processos e recursos de experimentação múltipla, orientada porém não a um simples e qualquer resgate, mas à re-invenção de uma dimensão ritualística, pode se propor como uma das formas atuais de re-conquista de uma sensibilidade e de uma consciência amplas - estética, individual e social -, progressivamente esvaziadas em nossa sociedade. Pela criação autêntica há transcendência e esse momento carece, necessita dela como poucos em toda a história.

Presente múltiplo onde o tudo fazer é possível, mas onde também se corre o risco do nada projetar, cada vez mais soberano, seu vazio sobre a intenção e a interioridade.

Para que a criação musical se desvele em plenitude, precisamos hoje não apenas de professores, compositores, intérpretes, técnicos em música, dedicados a um *metier* específico de valorizar a organização de sons desta ou daquela entre as mil maneiras que nos apropriamos historicamente. Mais do que animadores sócio-musicais, necessitamos de criadores-educadores que trabalhem no sentido de valorar a criação, e que através dela revitalizem a música, exercendo sobre os indivíduos uma influência vitalizadora. Que saibam fazer operar a sensibilidade, a inteligência e a consciência dos indivíduos diante de si, da sociedade, de seu momento enfim.

O criador assim se encontra em condições de se projetar na imagem do indivíduo que funde profundezas e levitares. Diante de si é plural e na pluralidade particular. Mágico manipulador de energias, ele desloca e faz deslocar “pontos de aglutinação”, exercendo, às vezes consciente às vezes inconscientemente, poderes ancestrais e milenares.

Toda criação só é válida se estiver viva. E para tanto, não se trata de mudar de método, estratégia, gênero, estilo ou filiação estética. Trata-se de integrar a criação à vida e a única maneira de fazer isto é descobrir, em nós mesmos, onde está a vida e a conexão sonoro-musical que estabelecemos com o mundo atual.

Não se pode garantir que com isso a música seja funcional mas, a meu ver, a criação musical com certeza funcionará, desempenhando um papel fundamental na existência de muitos indivíduos e, quem sabe, conferindo à sociedade um desenvolvimento mais saudável, orgânico, consciente, equilibrado.

Em outras palavras, toda música só é válida se estiver viva. E para tanto, trata-se de descobrir, em nós mesmos, onde está a vida e a conexão criativa que estabelecemos entre ela e o mundo ao qual pertencemos.



## DA CRIAÇÃO

*Ma. Eunice Santos Tabacof*

“Tempo é criança brincando, jogando; de criança o reinado.”  
(Heráclito de Éfeso)

Observando o título veio-me logo à cabeça, o mito Judaico-cristão da criação divina assim como está na Cosmogonia Bíblica: aí, um ser todo poderoso que do nada faz absolutamente tudo. De uma forma ou de outra este mitema pode estar na cabeça de quem cria - a imitação do Criador, a inscrição no devir da criação fazendo parte dela mesma através da repetição ou tentando superá-la.

De alguma forma acredito que o criar coloca em questão a genealogia do próprio ato criador e logo imediatamente, com a origem, sua lei e dívida, como testemunha os versos de Caetano: “Araújo Pinho/tamarindeirinho/eu não te esqueci/meu trabalho é te traduzir.”

Plantar uma árvore, ter um filho, escrever um livro. Poderíamos acrescentar ou escrever uma música, ou fazer uma dança, são atos criativos que quando realizados em um objeto, evidentemente se transformam no duplo do seu criador - em algo que fala sobre ele: não apenas um produto, ele re-produz o seu criador como uma mensagem codificada por ele, que remete ao Outro para que seja lida para ele próprio: aí a linguagem não é somente desvelada, mas desvela. Produto da ação criadora, ela também testemunha. Acredito que todo criador tem um estranhamento em relação à sua obra. Às vezes a esquece, todas as vezes a reaprende, ela é “umheimlich” no sentido freudiano: aquilo que é mais estrangeiro, o é de tão íntimo, tão inabordável, tão indizível. O que está fora, mais distante e intocável, é porque jaz no obscuro da intimidade - o meu corpo é o que está mais fora de mim...

Abro o livro de Buñuel buscando uma indicação para a minha fala, encontro que ele começa com a memória musical destes tambores de Calandra, os tambores da Sexta-feira Santa: “Como se fosse um forte ribombar de trovão, setecentos tambores e quatrocentos bombos atingem e esmagam a cidade. Fenômeno espantoso, potente, cósmico, os tambores fazem estremecer o chão sobre os nossos passos. Basta pousar a mão numa casa para senti-la vibrar. Ao fim da noite, a película dos tambores cobre-se de manchas de sangue. A força de bater, as mãos se ferem e sangram”. Estas são reminiscências tão intensas da origem de Buñuel, são tão fortes em suas marcas, que ele as transmite a seu filho - que realiza uma curta metragem “Os Tambores de Calandra”.



O que esses tambores evocam para Buñuel poderia ser um objeto de um trabalho especial. Em Freud, porque tive uma relativa curiosidade pela sua própria capacidade criadora, vejo que essa memória involuntária, que irrompe como um ato falho extremamente bem sucedido, que não pede licença, que guia o movimento da sua vida criando os contornos e a predição do seu destino - as memórias infantis - podem nos fornecer um roteiro, as pistas deste romance de mistério - como ele tratava os casos clínicos dos seus pacientes - que ele mesmo protagonizou. Lembranças que voltam ao final da sua obra quando ele tinha 80 anos, mas que estão presentes também na interpretação dos sonhos quando ele está por volta dos 30 anos.

Um dos últimos artigos de Freud - "Distúrbio de Memória na Acrópole"- ele alinha suas várias origens imaginárias e simbólicas: a Judia, a Grega, a Cartaginesa, e a Napoleônica (que eu considero uma origem especial que é daquele que coroa a si mesmo, isto é, daquele que se produz).

Procurando o roteiro do livro de Buñuel encontro os territórios - Calandra, Saragoza, Paris, América, Espanha e França - novamente a América, Hollywood, Espanha, México, França. Como se ele tivesse percorrendo vários elementos da sua genealogia, entendendo essa viagem não como um pequeno mito do tesouro perdido, mas como toda a lógica das constituições dos começos e seus desdobramentos.

Elaborar sua própria origem multiplicando-a, este é o trabalho do criador.

Assim, constrói parte deste elemento fundamental - sua origem - para logo depois transcendê-la. Não exatamente nesta ordem. (A esta se deve julgar: às vezes é a única forma de recriá-la.) O começo retornado pelo fim, começado pelo fim.

Poe, em sua Filosofia da Composição, fala dessa des-ordem. É preciso ter um fim, (a respeito) antes de começar a escrever. Ele chega a citar Charles Dickens que diz: "De passagem sabe que Goldwin escreveu seu Colles Williams de trás para diante? Envolve preliminarmente seu livro numa teia de dificuldades, que formam o 2º. volume, e depois, passa a fazer o primeiro livro procurando um modo de explicar o que havia sido feito." Esta relação inversa da causalidade lembra-me uma regra de interpretação dos Sonhos em Freud: se o sonho é relatado em duas partes, devemos considerar a segunda parte dispondo a primeira: aquilo que se apresentava como dedução ou consequência, na realidade é uma asserção que determina aquilo que é anterior. Esta inversão lógica é de novo apresentada por Freud na construção do sintoma, através do mecanismo do só-depois. Na realidade o trauma só tem valor patogênico se encontrar mais tarde a sua ressignificação - quer dizer, algo que lhe dê estatuto de causa - aí sim, a neurose, com seus delineamentos clássicos, estará formada. Portanto aquilo que é recente vai retornar e encontrar com o antigo, para constituir a eficácia patogênica que ele não teria em si.

O só-depois precisa apenas de uma nova testemunha, aquilo que ratifica, que grava e autentica o valor de cena. O que mais me impressionou no filme - "O cozinheiro, o marido, o ladrão, a sua amante", é que a amante em questão após

sofrer uma perda violenta, cruel, escatológica, do amado, depois ainda de viver com ele cenas de uma sexualidade sem bordas, necessita que o cozinheiro lhe assegure, relate para ela, as cenas que ela viveu. Aí sim, essas cenas podem ser recebidas por ela como reais. É importante, realmente importante, se pensar no valor dessa autenticação dada pelo outro.

Trago isso para pensar a relação do criador com sua obra: a famosa solidão do artista seria um momento conspícuo, talvez estruturante; mas não visível como fenômeno. A função desse testemunho institucional do educador para as artes, provavelmente um elo entre o artista e sua obra, aquele que vai criar condições para que o artista suporte, agora sim, a solidão do confronto com a sua obra, a solidão da sua duplicação.

Fecundar essa duplicação é fazer retornar o drama da genealogia, do "onde eu vim?" (a multiplicidade desses lugares), até o "aonde eu vou?", e os seus infinitos desdobramentos, suas sínopes, seus finais impossibilitados. De que ausências, poderíamos perguntar, de que silêncios se produziram esses signos? O que isso diz, isso conta, isso dança, isso toca? Então, de que morte eu reivindico essa criação?

Uma possibilidade talvez certa e condicionante, seria que a criação adviria da morte do narciso daquele que produz e que já não é um, na sua pequena ficção complacente e redonda que se concretiza na instância confortável de uma possível identidade, mas que se permite ser interrogado e ser transportado pela obra que dá a luz.

Assim, toda criação seria melancólica, depressão ou mania puerperal chorando e festejando uma perda e um nascimento.

Blanchot diz que um escritor diante de uma folha em branco tem uma guilhotina sobre seus ombros: a morte o espreita. Encontrei em muitos autores essa idéia do criador de arte diante da sua própria morte. Van Gogh perguntava a seu irmão Théo (companheiro e testemunho desesperado da sua criação) "Um dia poderei criar de forma cotidiana? Sem tanto sofrimento?" Quer dizer, onde o apaziguamento?

Sim, porque é sempre possível um aborto, é sempre possível voltar atrás.

Borges não se diz reconhecer como autor daquilo que escreve. Então, o que faz, retorna de fora com estranheza. A criação, agora esbate a diferença do fora e do dentro, do meu e o seu, do eu e o tu. Há aí o apagamento das fronteiras do eu no encontro com a linguagem. Evidentemente que podemos tomar muitos depoimentos sobre a questão do ato criador, entre artistas do Ocidente, e em todos eles ficar consignado como em Blanchot, em Borges, Caetano, Van Gogh, essa dor, esse espasmo, essa violência simbólica que constitui o ato de criar.

Otávio Paz, em *Conjunção e Disjunção*, analisa uma disjunção, fundante de todas as civilizações, a separação entre o corpo e o não corpo. Isto foi formalizado por um analista amigo meu, Daniel Sibony - como "a carne e o espírito não devem se misturar" interdição mítica arcaica indelével, porque jamais formalizada, a não ser para os que sabem ler os interstícios, insidiosa na forma de engendrar o que se



vê no mundo, o que se lê no mundo, as formas de tocá-lo, e de escolher em si, as formas, os tons, as intensidades, de como este mundo lhe olha, fala, toca. A criação teria então gosto de incesto, ultrapassagem luminosa da interdição do corpo e do não corpo, da carne e do espírito: a carne e o espírito na criação não somente podem se misturar, mas devem-no. Transmutação gigantesca porque será devolvido à civilização de modo sublime, aquilo que em outra instância teria valor de crime.

Então é impensável uma verdadeira criação que não traga em seu bojo a presença do pudor. Como não tê-lo quando se tem que ultrapassar esse limite tão delicado do corpo e do espírito, onde a carne se faz tempo e se incendeia na representação?

O Ensaio de Edgard Allan Poe, a Filosofia da Composição nega isso, o aspecto Dionisíaco da Criação. Explicando a construção do poema O CORVO, ele pretende subsumir tudo a um exercício da vontade, cada escolha da métrica do tema, do final, das descrições, tudo tem uma intenção, inclusive aquela que nós dificilmente confessaríamos, que é a de agradar ao leitor, e de impressioná-lo com a sua originalidade.

Sobre a originalidade, ele diz: - "A verdade é que originalidade, (a não ser em espíritos de força muito comum) de modo algum é uma questão como muitos supõem de impulso ou de intuição. Para ser encontrada em geral ela tem de ser procurada trabalhosamente".

Uma interpolação: isso lembra-me Freud quando censura os seus discípulos pela suas inventivas interpretações dizendo-lhes "Ter idéias brilhantes é muito fácil, o difícil é trilhar o árduo caminho da ciência".

Mas voltando a Poe, perguntaríamos - o não se considerar um espírito comum de modo algum é uma questão a ser desprezada, porque senão como ele sustentaria esse caminho árduo que escolheu como ele suporta no dizer de Barthes, esta dura moralidade da forma? (Não poderíamos entender a palavra original como o reinvento a reinscrição da origem?).

O que Beckett fala sobre isso, da revisitação da origem não encontro em nenhum lugar uma análise mais perfeita: Beckett está analisando Proust e aí nenhum analista pode superá-lo. Trata ele aqui da relação entre o fato da experiência e sua conseqüente percepção na reverberação inconsciente. Ouçam: "A mais trivial experiência está incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que conseqüentemente foram rejeitados por nossa inteligência; está encarcerada em um vaso perfumado com certa fragância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Estes vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos, inacessíveis a nossa memória inteligente, conservando-se de certa forma imunes, e a pureza do seu conteúdo resguardada pelo esquecimento, cada um mantido a sua distância em sua data. De forma que quando o microcosmo encarcerado é assediado da maneira descrita, sentimo-nos inundar por um novo ar e um novo perfume (novo precisamente porque já experimentado) e respiramos o verdadeiro ar do Paraíso, do único Paraíso que não é o sonho de

um louco, do Paraíso que se perdeu".

Segundo Beckett, então Proust compreende "a grotesca falácia de uma arte realista" "a mísera exposição de linha e de superfície" "a vulgaridade barata de uma literatura de apontamentos. Ela deixa a Biblioteca para confrontar-se com o espetáculo do tempo feito Carne".

Aí podemos ver a agonia do neurótico para quem é impossível abdicar das idealizações do eu, das suas projeções narcísicas de auto-encantamento, onde se antecipa no gozo daquilo que não se é... A moralidade da forma diz respeito à ética do trabalho. Em Cartas a Théo com toda simplicidade Van Gogh fala do nascimento e construção de um artista verdadeiramente genial. O neurótico se sentirá incomum sem que nada na realidade justifique este juízo de si mesmo, a não ser a sua própria condescendente e maníaca auto-imagem. Sim o neurótico, sim tem altos ideais, mas uma impossibilidade de fazer os sacrifícios devidos (a moralidade da forma) para obter sua realização. Ele gozará de viés então o que seria seu ideal de eu, talvez venha admirar passivamente aquele que o realize, mas adiante da constatação da sua fraqueza, esse eu humilhado impossibilitado, sem força para se constituir e aos seus objetivos, resvalará indelevelmente para a inveja e a destruição. A relação Salieri-Mozart é emblemática na sua ilustração disso.

Evidentemente que nesse homem há um medo do ato criador e da sua criação enquanto lugar da testemunha e da lei. Esse objeto criado o põe à prova e em julgamento: então o liga diretamente à função paterna no que ela tem de propiciadora ou terrificante. Essa função paterna propiciadora tem seu exemplo ótimo no tabu do incesto, que no seu aspecto positivo cria possibilidade de outras vinculações: como um grupo de aborígenes entrevistados por uma antropóloga americana simploriamente orientada pela visão psicanalítica que lhes perguntou: "E vocês não desejam sua mãe, seu pai, sua irmã?" (evidentemente que ela estava mal-inspirada pelo complexo de Édipo), e eles respondem tranqüilamente: "Mas porque nós o faríamos? Assim não teríamos cunhados e os seus dotes".

No lugar de lamentarem a perda instituída pelo tabu, eles vêem seu lado prescritivo - o que este tabu propicia.

Eu diria que essa inserção simbólica prescritiva que performa o artista, fá-lo divisar que os limites da "moral da forma" levam-no a transcender as limitações desse gozo imaginário do eu, fazem-no percorrer outras origens, através de um código e o precipita nas possibilidades infinitas da cultura.

Quando Charles Ives faz a sua pergunta sem resposta, ele se irmana diante do Cosmo, diante de Deus, diante de uma linguagem além dos humanos. A sua pergunta eu a tomo pra mim, outro poderá também fazê-lo, buscando os seus próprios abismos, recria-se um outro território para o Paraíso que se perdeu. Ele está isolado sim, mas diante do absoluto: este é o seu verdadeiro escândalo.

Na sua segunda teoria da Pulsão, Freud isola dois princípios fundamentais que regem a Pulsão de Vida e a Pulsão de Morte, a grande dualidade pulsional que está além da singela vontade do sujeito: na Pulsão de Vida a operação que comanda



é a da junção, a busca de unidades cada vez maiores, o ruído, a complexidade do vital. A vida é uma instância ruidosa e dissonante porque nem sempre o que se junta é harmonioso. Mas de qualquer forma fala e é isso que é preciso escutar. Por outro lado é o princípio disjuntivo que rege a fria elegância da Pulsão de Morte, separador, desarticulador, simplificador até o limite da imobilidade. Interessante que a vida, ela precisa de se intrinchar com a morte para dominá-la. A dominação da morte então se faz pela separação, quando então a vida se apaga.

Sobre este intrincamento de morte e de vida na arte tomemos Otávio Paz que nos lança um enigma: "Não nego que a arte como tudo que fazemos seja sublimação, cultura e portanto homenagem à morte. Acrescento que é sublimação que deseja encarnar: regressar ao corpo. A arte é o contrário da dissipação, no sentido físico e espiritual da palavra: é concentração, desejo que busca encarnação".

Como então estabelecer um julgamento, uma crítica, uma razão dos aportes individuais no momento da criação musical? Adorno, em Filosofia da Nova Música nos dá uma indicação:

"Quem quiser julgar deve considerar de frente os problemas e os antagonismos intransferíveis da criação individual sobre a qual nada ensina a teoria musical geral ou a história da música. Aqui ninguém seria mais capaz de formular juízos valorativos do que o compositor de vanguarda, a quem falta contudo, toda disposição discursiva."

Por força disso eu fui buscar um depoimento feito por Caetano a Luis Tenório de Lima no início dos anos 70.

"Eu acho que a capacidade de criação artística é um modo de se reencontrar com o mundo, de se relacionar de novo com o mundo, porque é um modo de você sair, sem perder o mundo. É como se você pudesse negar a sua relação com o mundo, sem negá-la, sem perdê-la. Você nega e o reencontra em outro nível, e através disso você volta."

Eu não sei se Caetano tinha consciência de todas as conseqüências psicanalíticas que se pode tirar disso (coincidentemente ele falava a um analista) porque o conceito de Negação é um dos maiores potencializadores de discussão, tendo interessado mesmo aos filósofos neohegelianos. Sim, para que haja Negação é preciso uma virtual Afirmação anterior com a qual ela se confrontará. Portanto longe de ser disjuntiva (e aí a apreensão intuitiva de Caetano é genial), ela vai conjugar, suavizar, tornar possível o sonho e o próprio discurso. Quando o sonhador para continuar sonhando diz a si mesmo: "Isto não é mais que um sonho", ele está criando um espaço simbólico que o emancipa do terror do real. A arte não precisaria disso para que o artista possa enfrentar os elementos explosivos que a constituem?

Nietzsche descreve assim o seu paradoxo:

"Essa oculta violentação de si mesmo, essa crueldade de artista, esse deleite em se dar uma forma como a uma matéria difícil, recalcitrante, sofrente, em se impor a ferro e fogo uma vontade, uma crítica, uma contradição, um desprezo, um não, esse inquietante e horrendamente prazeroso trabalho de uma consciência voluntariamente cindida, que a si mesma faz sofrer, por prazer de fazer sofrer, essa má consciência ativa também fez afinal - já se percebe - como um verdadeiro ventre de acontecimentos ideais e imaginosos, vir à luz uma profusão de beleza e afirmação nova e surpreendente, talvez mesmo a própria beleza."

Em Além do Princípio do Prazer, texto de 1919, Freud analisa um jogo de esconder/e fazer reaparecer, feito por uma criança de pouco mais de um ano: através de dois sons (fort-da) e de gestos (fazer desaparecer e reencontrar, atrás do berço, um carretel) a criança simboliza a ausência e a presença da mãe e talvez, para sermos mais conspícuos, a sua própria ausência e presença, no cenário do desejo; e ainda, para tentarmos fazer outra figuração, talvez o que ele esteja dramatizando seja a sua morte - praticada pela ausência do desejo que o criou. Ele repete isso infinitas vezes, e no entanto isso seria doloroso - mas ele o faz. Estamos então no terreno da compulsão à repetição. Mas também podemos ver, que junto a isso ele cria um ritmo "fort" (ausência) silêncio, morte - e "da" (presença) ruído, aqui, vida. Essa criança, como tantas crianças nesta idade, estará jogando o jogo do silêncio e do som, estará engendrando um ritmo simples - o do Sim e do Não. E não precisará colocar palavras nisso: apenas o som e o seu silêncio: incidências do jogo do Tempo e do Desejo. Não é disso que a música trata, celebra, na sua criação? Não é essa a sua protogênese?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Poe, Edgard Allan - 1809/49. Poemas e Ensaios - Rio de Janeiro - Globo, 1985  
 Derrida, Jacques - L'écriture et la différence - 1967, Editora Du Seuil  
 Borges, Jorge Luis - Borges em Diálogo - Rocco, Rio de Janeiro, 1986  
 Gogh, Van - Cartas a Théo - L&PM - Porto Alegre, 1986  
 Adorno, Theodor W. - Notas de Literatura Tempo Brasileiro - Rio de Janeiro, 1973  
 Barthes, Roland - O Óbvio e o Obtuso. Liv. Martins Fontes - SP, 1984  
 Pomian, Krzysztof - L'ordre du temps Gallimard - 1984 - França  
 Abraham, Kal - Développement de la libido in Oeuvres Complètes. Petite Bibliothèque Payot - Paris  
 Beckett, Samuel - Proust, L&PM - 1986 - Porto Alegre  
 Deleuze, Gilles - Diferença e Repetição - Rio de Janeiro, 1988



- Pound, Ezra - ABC da Literatura Cultrix - São Paulo  
 Buñuel, Luis - Meu último Suspiro - Editora Nova Fronteira 4ª. Edição, Rio de Janeiro, 1982  
 Groddeck, Georg - La maladie l'art et le symbole - Gallimard - França  
 Debussy e Poe - Nestrovski, Arthur Rosenblat L&PM - Porto Alegre, 1986  
 Benjamin, Walter - A Modernidade e os Modernos. Tempo Brasileiro - 2a. Edição 1986  
 Paz, Octavio - Conjunção e Disjunção - Perspectiva 1979 - SP  
 Veloso, Caetano - Alegria, Alegria - Pedra Q Ronca - 1a. Edição  
 Adorno, Theodor W. - Filosofia da Nova Música - Perspectiva - SP, 1974  
 Abraham, Nicolas - Torok, Maria L'écorce et le Noyau Philosophie - Flammarion - França  
 Perrier, François - La Chaussée d'Antin - Uniom Générale d'Editions, França, 1978  
 Silvestre, Michel - Mise en cause de la Sublimation. Ornicar? Número 19, 1979.

## O PROCESSO CRIADOR: ALGUMAS REFLEXÕES

*Evelina Hoisel*

A primeira questão a ser apresentada é por que a presença da Teoria da Literatura em um Simpósio de Música, ou, em outros termos, de que maneira a Teoria da Literatura pode contribuir para a compreensão do fenômeno musical.

Literatura e música têm sua especificidade enquanto expressão semiológica. A linguagem literária utiliza-se do sistema de signos verbais que, aliás, não é um instrumento exclusivo da comunicação literária, porque utilizado pelas pessoas como veículo de comunicação cotidiana. A linguagem musical, como a literatura, pertence às linguagens consideradas sonoras em oposição às linguagens não sonoras, baseadas principalmente na percepção visual, tais como a linguagem gráfica ou a linguagem pictórica, por exemplo. Entretanto, a linguagem musical, ao contrário da linguagem verbal, não é um instrumento de comunicação cotidiana, pelo menos na nossa cultura. Ainda que os sons, o ritmo, os elementos melódicos estejam na linguagem verbal, e constituam até elementos estruturais de determinadas línguas, no momento em que eles se articulam numa estrutura musical ganham uma utilização específica. O código musical não compartilha do mesmo nível de instrumentalidade que o sistema de signo verbal, matéria da literatura. Dentre os diversos códigos artísticos, a música tem sido considerada muitas vezes como o "ideal de linguagem pura" pelo seu caráter universal e abstrato, descomprometido da univocidade de significado inerente ao código verbal.

Desde os primórdios, literatura e música têm uma relação intrínseca, próxima, orgânica. Já é bem difundida a tese de Nietzsche sobre a origem da tragédia a partir do espírito da música, tema desenvolvido em uma de suas obras mais conhecidas. Para não reconstituirmos a larga trajetória histórica dessas relações, ressaltamos na modernidade artística o estreitamento dessa interdependência que, depois do declínio da cultura grega, esteve em frequente evidência, nos épicos medievais, nas canções da renascença, nas cantatas barrocas, na ópera, etc.

Há, no século XX, no que se refere a todas as linguagens artísticas, uma preocupação constante de se estabelecer uma relação intersemiótica, onde um código artístico busca recursos e efeitos de outros códigos, disseminando-se entre as diversas artes um processo de tradução de um sistema para o outro. A literatura apropria-se de efeitos plásticos (pictóricos, gráficos, estruturais) e musicais: a exigência de elementos musicais no verso se faz sentir em diversas correntes da



literatura no século XX, principalmente no que se refere à lírica. A pintura utiliza-se de palavras, introduzidas no espaço pictural, constituindo-se, estas, em signos enriquecedores das suas propostas. A música toma textos literários, recriando-os, reinterpretando-os do ponto de vista do sistema musical. Mallarmé tem seu poema "Le Tombeau d'Edgar Poe" musicado pelo turco Ilhan Mimaroglu. Jean Cocteau escreve o libreto para o ballet de Darius Milhaud, "O Boi no Telhado". Lutoslawsky dá uma forma musical ao poema surrealista "Les Espaces du Sommeil" de Robert Desnos. Muitos outros exemplos podem ser encontrados nos repertórios da música e da literatura contemporâneas.

O que significa este processo de tradução intersemiótica entre as diversas artes? Roland Barthes responderia a esta questão afirmando ser "pela impossibilidade de se viver fora do texto infinito, do íntertexto". Essa recorrência entre as diversas linguagens artísticas que, inclusive, extrapola o próprio campo dos signos de mensagem estética, pois estas estão apropriando-se ainda dos demais sistemas não artísticos, diz respeito à necessidade de enriquecimento dos diversos códigos, e ao processo inevitável de tradução interlingüística, vez que um signo só pode ser traduzido por outro signo, um sistema lingüístico por outro sistema lingüístico.

Um poema tem uma existência autônoma e independe da música para se articular plenamente. Entretanto, quando musicado, uma das particularidades latentes em sua estrutura é acionada, e esta virtualidade concretiza-se, constituindo uma das infinitas possibilidades interpretativas e significativas da obra.

Se falamos da natureza intersemiótica dos códigos artísticos, teremos que considerar também o caráter interdisciplinar de qualquer abordagem estética. Revelar temas inéditos, explicar mecanismos do psiquismo humano ou de estruturas histórico-sociais é algo inerente a toda produção artística. Neste sentido, este fazer tem sido objeto de interesse em diversos campos do conhecimento, como filosofia, psicologia, semiologia etc. que, muitas vezes, recorrem à arte não só para decifrá-la, mas também para compreender de maneira mais sistemática seu próprio campo de investigação. A Teoria da Literatura, como a Teoria da Arte de modo geral, tem hoje um caráter interdisciplinar exigido pelo objeto de investigação - a literatura, ou a arte - que tem uma natureza múltipla, multifacetada, relacionando-se com todos os campos de atuação do homem, revelando o seu desempenho multifuncional com a realidade. Todavia, nenhuma Teoria da Literatura deve se submeter aos padrões e modelos das demais ciências. Esta interdisciplinaridade não se define como uma transposição de modelos, mas como uma tomada reflexiva de procedimentos e metodologias capazes de auxiliar o teórico ou o crítico na constituição do seu modelo, através do qual a obra será investigada.

Compreendemos, assim, como a Teoria da Literatura, como ciência que estuda os processos de constituição e estruturação da literatura, pode suscitar a reflexão de questões relacionadas à criação musical, e ainda, justificar a minha presença neste I Simpósio Brasileiro de Música.

O tema proposto para esta apresentação - o criador e o processo de criação

da obra - é dos mais abrangentes e controvertidos dos estudos literários. Também é dos mais empolgantes, porque recorta aspectos que dizem respeito à definição da natureza e da função da literatura: O que é a literatura? O que é o processo criador? Por que o poeta escreve? Para que escreve? Como escreve? Qual a relação que ele mantém com a sua escritura? Qual a relação que esta escritura mantém com a realidade? Por que apenas alguns homens são poetas? Por que apreciamos a literatura? Por que admiramos os poetas? Não seria exagero afirmar que todos os tópicos da Teoria da Literatura podem ser desenvolvidos a partir deste tema aparentemente simples: o criador e o processo de criação da obra. Vários recortes podem ser efetuados para tratar do assunto, sob as perspectivas teóricas e analíticas mais distintas.

As poéticas tradicionais trataram da questão de forma um tanto unilateral e dicotômica. De modo genérico, alternam-se na história da literatura do Ocidente, como herança das teorias aristotélicas e platônicas da arte, duas concepções de poeta, definidas por uma terminologia já consagrada e difundida no panorama dos estudos literários: o poeta artesão e o poeta possesso; o poeta apolíneo e o poeta dionísio; o poeta racional e o poeta irracional. De um lado, o poeta construtor, que trabalha arduamente na sua oficina literária em busca da forma perfeita, da palavra mais precisa. Do outro, o poeta inspirado, que pode transitar por outras realidades, independentemente de sua vontade, do seu querer. A poesia é um dom, que lhe chega em momentos de êxtase e revelação. O poeta é o visionário capaz de salvar a humanidade.

Cada época deu uma interpretação distinta para o criador e para o processo de criação, privilegiando uma dessas categorias e considerando-as como formas polarizadas e excludentes. O privilégio de uma polaridade em detrimento da outra obedecia aos padrões estéticos vigentes em cada período histórico, os quais se apoiavam numa determinada visão de mundo que colocava em circulação códigos de valores que norteavam inclusive os critérios estéticos. Ainda nessa perspectiva de abordagem, entre o poeta e a obra estabelecia-se uma relação de causalidade. A obra é considerada um produto que espelha seu criador. E por ser a causa primeira para o aparecimento da obra, é o criador que detém "o verdadeiro" significado de seu texto e a ele compete explicar as intenções que impulsionaram seu processo criador. Essa tradição dos estudos literários se acentua no século XIX e vai até mais da metade do século XX, ainda que, no início do nosso século, se efetuem as principais rupturas que permitirão uma aproximação mais adequada e abrangente no que se refere a estas questões.

Os estudos literários, enformados por determinados avanços ocorridos no campo das ciências humanas, especialmente lingüística, psicanálise, antropologia, encontram um instrumental teórico e analítico dos mais fecundos para a compreensão do fenômeno literário. Esse avanço epistemológico, proporcionado pelas ciências humanas no início do nosso século, estabelece de maneira mais precisa o



estatuto da linguagem humana, seus mecanismos de funcionamento e estruturação. Dentre os aspectos mais importantes dessas descobertas, citamos:

1º - A concepção de que toda linguagem se estrutura numa dupla articulação e que a apreensão do sentido só pode ser atingida em uma leitura duplamente cifrada; a camada manifesta (o que é dito explicitamente) contém apenas indícios do que está na camada latente, no nível mais profundo, no não - dito textual;

2º - A linguagem não é somente produto de uma verbalização, ela é também produção. Nesse sentido, o sujeito não apenas fala uma linguagem, mas é falado pela linguagem. O processo de articulação linguística efetua-se sob uma constante tensão entre o que se quer dizer e o que efetivamente se diz. O ato de enunciação linguística cria desvios, traindo as intenções do falante, promovendo o descentramento do sujeito;

3º - A linguagem apresenta-se como um palco, um teatro, onde o sujeito se encena, se dramatiza, mas cuja dramatização só pode ser apreendida no próprio cenário da linguagem.

Subjacente a todas estas concepções está o conceito de inconsciente da psicanálise, cujos pressupostos passam a esclarecer a compreensão dos mecanismos de funcionamento do psiquismo humano e, conseqüentemente, do processo criador.

Com esses fundamentos, pode-se então perceber que aquelas categorias, anteriormente concebidas como polaridades antagônicas, constituem, etapas de um mesmo processo. As poéticas da modernidade afirmam a natureza simultaneamente irracional e racional, dionisíaca e apolínea, da atividade criadora, sendo o poeta simultaneamente um possesso e um artífice.

Se o momento da concepção se caracteriza primordialmente, pela visitação de uma força estranha, pela irrupção de elementos irracionais, inconscientes, desconhecidos, esboçados em idéias e formas ainda não nitidamente delineadas, o momento da construção implica um estado laboratorial na perseguição da forma precisa, da palavra inevitável. Mesmo quando a obra já nasce pronta, ela foi urdida em nível mais profundo do inconsciente do poeta, lá onde estão as imagens primordiais, os mitos, os arquétipos, ponto de convergência de toda humanidade, ponte de comunicação com o infinito.

Para muitos poetas, a obra se impõe, ganha uma autonomia, dita a sua forma. Estes escritores têm um domínio do código literário, da tradição poética, ou seja, têm um domínio de um repertório de temas, imagens, procedimentos, internalizado e incorporado à sua estrutura psíquica, capaz de lhes propor estruturas mentais já claramente delineadas, contornadas. Muitos escritores, além das próprias obras, nos dão testemunho desse procedimento. João Guimarães Rosa explica o processo criador de uma de suas novelas da seguinte maneira: "Tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase mediúnico, e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa

dele, livro e muita coisa de mim mesmo"<sup>1</sup>. E, em outra passagem: "Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse 'traduzindo' de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo"<sup>2</sup>. Na música, Stravinsky nos diz algo semelhante a respeito da **Sagração da Primavera**: "Eu tinha apenas meu ouvido para me guiar. Sou o recipiente através do qual passou a Sagração"<sup>3</sup>.

Se o descentramento do sujeito não o circunscreve mais como consciência plena, o poeta não é mais o detentor do significado do seu texto. Ele é um efeito de linguagem, é produzido pelo texto que cria. Por isso, torna-se também um leitor de sua obra e através dela pode conhecer-se, desvelar as suas diversas máscaras encenadas no palco da linguagem. A escritura poética faz nascer um novo homem, engendra seu próprio pai, fazendo-o nascer e renascer nas malhas do seu tecido. Através da escritura poética o criador pode conhecer-se e transformar-se. Este aspecto, presente no depoimento de Guimarães Rosa, é constante nos poetas da modernidade. Paul Valéry, por exemplo, como precursor dos modernos, acreditava no poder de transformação da literatura como ritual de iniciação e de revitalização. Ele afirmou que a literatura lhe interessava "profundamente na medida em que ela excita o espírito a certas transformações - aquelas nas quais as propriedades excitantes da linguagem desempenham um papel capital"<sup>4</sup>.

O texto deve ser lido como o único real do poeta, pois nele um simulacro de sujeito se tece, revelando que o sujeito poético é uma ficção. Mas a literatura declara que ficção não é mentira, vez que o simbólico é substancialmente verdadeiro, na medida em que nele o real se transveste e se desnuda. Essa lição de poesia nos foi dada de maneira radical pelo poeta Fernando Pessoa ao afirmar: "O poeta é um fingidor. | Finge tão completamente | Que chega a fingir que é dor | A dor que deveras sente"<sup>5</sup>. Pessoa, ao se multiplicar nos heterônimos, revela, de modo contundente e inequívoco, essa capacidade que tem o sujeito poético de fragmentar-se, assumir diversas máscaras, despersonalizar-se, em busca de uma identidade impossível porque, nele, reverbera a fala de toda a humanidade.

O poeta é uma dualidade, é uma síntese de qualidades paradoxais. Este aspecto da natureza do poeta foi tratado de maneira precisa por Jung, ao refletir as relações entre poesia e psicologia. Explicitando essa dualidade, que é compartilhada por todo artista, Jung delimita: "Por um lado, ele é uma personalidade humana e por outro, um processo criador impessoal. Enquanto homem, pode ser saudável ou doentio; sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas enquanto artista, ele não poderá ser compreendido a não ser a partir de seu ato criador". ... "Enquanto pessoa, tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, 'homem', e homem coletivo, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade. É esse o seu ofício..."<sup>6</sup>

A psicanálise freudiana trouxe uma contribuição para elucidar o processo criador, as relações do sujeito poético com a obra, e para o entendimento da



especificidade da linguagem literária. Ela deixa, todavia, questões em aberto, ou que proporcionam uma visão pouco abrangente do fenômeno artístico, como o fato de considerar que toda arte tenha por base um trauma, ou que seja o preenchimento de uma carência, a realização de um desejo, um processo substitutivo. Note-se também que uma análise com esses fundamentos tende a recair sobre a pessoa do poeta, pois é nos conflitos, nos traumas infantis que estaria a explicação para a gênese da obra. Daí a literatura ter sido associada à loucura e à neurose.

A psicologia analítica de Jung encaminha-se no sentido de retirar os liames nitidamente circunstanciais, particulares, traumáticos, que podem recair sobre a explicação da arte. Suas formulações chegam a um ponto diametralmente oposto ao de Freud, por considerar que a origem da arte não está nos conflitos do artista, mas estes são mesmo uma consequência do fato de ser ele um artista, isto é, “um homem ao qual coube um fardo mais pesado do que aquele que é levado pelos demais”, pois, “são raros os homens criadores que não pagam caro a centelha divina de sua capacidade genial”<sup>7</sup>. A preocupação de Jung inclina-se para esclarecer o não circunscrito temporal e espacialmente: por que o artista é o plasmador da alma ativa da humanidade? Por que a arte é intemporal?

Através do conceito de **inconsciente coletivo**, configurado como uma estrutura inata e peculiar da psique que constitui a matriz e a condição prévia da consciência, chegamos ao cerne de uma reflexão teórica capaz de desvelar a força constitutiva de toda obra artística: a tensão entre o individual e o coletivo, o particular e o geral, o familiar e o estranho, o temporal e o eterno.

Através do inconsciente coletivo, o poeta pode imergir nos estratos mais profundos da psique, onde estão as imagens primordiais, os arquétipos, as figurações mitológicas da humanidade, lugar de onde emergem as manifestações visionárias e da arte. Quem fala através das imagens primordiais, considera Jung, “fala como se tivesse mil vozes”, “pois a voz de toda a humanidade ressoa em nós”<sup>8</sup>.

Tendo acesso a essa realidade invisível, indizível, imponderável, estranha, o poeta é um visionário que se comunica com a condição anímica primordial e exprime o inexprimível de uma época, trazendo à tona o que a atmosfera espiritual mais necessita.

## NOTAS

1. BIZZARRI, Edoardo - J. Guimarães Rosa. Correspondência com seu tradutor italiano. 2a. ed. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980. p.61.

2. Idem, p. 57.

3. STRAVINSKY, Igor - “Crônica de minha vida” citado em *Stravinsky Conducts Stravinsky. Petrushka, Le Sacre du Printemps. Compact disc digital audio*, no. 700.084. São Paulo. s.d.

4. VALÉRY, Paul - À propos du Cimetière marin. In: *Charmes*. Paris, Classique Larousse, s.d. p. 125.

5. PESSOA, Fernando - *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Aguilar, 1985. p. 164.

6. JUNG, C.G - *Psicologia e poesia*. In: *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Vozes, 1985. p.89.

7. Idem, p.90.

8. Idem, p.70.



## A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM FUNÇÃO DO CONTEXTO: DOIS EXEMPLOS DE EXTREMO CONTRASTE

*Ricardo Canzio*

Poderíamos definir a criação como o ato de fazer existir algo novo. Também poderíamos dizer que o ato da criação é a série de processos psicológicos necessários para que esse ato de fazer existir possa se realizar. Ainda a criação poderia ser considerada como o produto desse ato e não como o processo. Considerando todo ato de criação artística, e portanto musical, tanto como um processo ou como um produto, o criador age sempre ao interior de uma “situação criativa”, isto é o ato de criação tem lugar num contexto cultural específico e é, em nossa opinião, sempre determinado pelas exigências desse contexto.

Nesta comunicação vamos tentar ilustrar como esse contexto atua nos processos e atitudes psicológicas do criador, no produto resultante e na avaliação desse produto pelo público ao qual se dirige. Para isso tomamos exemplos de duas culturas onde a noção de criação musical se manifesta de formas muito diferentes. Primeiro examinaremos o que é considerado como criação na música indiana erudita, um tipo de música na qual, por seu caráter de improvisação, a criação é uma parte integral da execução e onde se espera de todo músico que ele crie. O outro exemplo vem da música litúrgica tibetana que não permite desvios da norma estabelecida e onde todo ato de criação musical (no sentido de dar existência a novas peças) é reservado a figuras reconhecidas, e isso só quando o criador afirma haver presenciado e/ou ouvido essa música num estado espiritual além do mundo material, e onde o produto dessa criação é sujeito à aceitação e à avaliação da comunidade monástica.

1. A execução fiel de uma peça integralmente composta é uma idéia alheia ao espírito da música de arte da Índia do Norte. A noção de obra acabada como tal não existe. Ao contrário o músico é julgado pelo produto musical que ele cria, pela capacidade que mostra em manipular os procedimentos composicionais do sistema musical.

O sistema musical indiano como todo sistema musical baseado largamente na improvisação nos leva a fazer certas distinções claras entre o papel do músico criador aí e nas culturas musicais onde o produto do ato de criação musical é acabado e não pode sofrer modificações sensíveis. Diferenciamos na criação musical dois níveis de atividade que não são sempre discutidos ao se considerar a



criação. De um lado temos que numa música onde o produto final é acabado, no ato de re-criação ou interpretação o artista tem uma margem reduzida de manipulação dos parâmetros estruturais do sistema musical: ele só tem controle sobre o que eu chamo de elementos *expressivos* (dinâmica, fraseado, tempo, e em certos casos como na orquestração, timbre). De outro lado a manipulação do que chamo de elementos *significativos* (alturas, ritmos forma) está reservada ao compositor (chamado geralmente neste caso de criador). Dadas as características do sistema musical, o músico indiano manipula os dois tipos de elementos. Notemos então que na cultura indiana as noções de criação e re-criação (ou seja, execução) não estão separadas e não existem duas categorias de músico como em nossa cultura: o compositor (o "criativo") e o intérprete (menos "criativo"?). Esse fato determina condições contextuais de criação musical muito particulares.

Há nesse sistema musical uma série de regras normativas do movimento melódico, do desenvolvimento formal, da elaboração temática (o chamado *rag*) e normas prescritivas de manipulação dos complexos ciclos rítmicos. O músico é consciente de que na platéia há sempre um grupo de conhecedores, geralmente sentados nas primeiras filas, que esperam o máximo de sua capacidade de invenção mas também de sua capacidade de evocar com sua arte certos sentimentos que cada *rag* particular supõe gerar.

Examinemos brevemente mas de uma maneira técnica o processo de comunicação entre músico e platéia. Assumimos que a platéia possui uma competência na utilização do sistema musical comparável ao do nativo ou ao menos uma capacidade de apreciação estética equivalente. Esta é uma condição contextual indispensável para que o processo de vai e vem entre o criador e seu público possa ter lugar; eles devem compartilhar um conhecimento do sistema musical e das regras do jogo do desenvolvimento formal assim como um conjunto de valores estéticos. O músico cria improvisando (ou seja manipulando elementos estruturais e formais, tanto os expressivos como os significativos); vejamos como o público julga seu desempenho.

A estratégia de escuta do auditor confrontado a um produto que não conhece em particular mas que conhece em termos de regras de jogo, consistirá em controlar continuamente os pontos possíveis de articulação do contínuo musical. Se trata aqui de determinar por exemplo o primeiro ponto que lembra um motivo temático já escutado ou uma pausa sobre um degrau melódico importante ou uma frase acabando no primeiro tempo de um ciclo rítmico (este último procedimento muito utilizado no sistema musical indiano) e de considerar isso efetivamente como uma estrutura. Ele será confirmado ou desmentido nesse juízo pela repetição e reiteração de certos elementos ou pela aparição de outras estruturas.

Vemos que a existência de uma estratégia de escuta implica a noção de "previsibilidade" no juízo do público; suas expectativas são condicionadas pelo conhecimento que ele possui do sistema musical e das condições contextuais da

execução; este é um fator importante que entra no julgamento da platéia. Também o conceito de "aceitabilidade" deve ser introduzido em nossa análise; um enunciado musical poderá ser correto segundo as regras normativas do sistema musical mas não poderá ser aceito como uma verdadeira criação. Há critérios estéticos de um outro nível, o formal, que devem ser satisfeitos. A teoria estética indiana propõe a idéia de *rasa*, sentimento estético que deve ser evocado na realização. Existem nove sentimentos estereotipados na formulação clássica do termo na cultura indiana; não trataremos disto aqui mas diremos que o sentimento que deve ser evocado na realização de um *rag* particular é e deve ser o resultado não só da apresentação de enunciados musicais (melódicos e rítmicos) "corretos" segundo as regras normativas mas também do desenvolvimento harmonioso (segundo os cânones estéticos indianos) da forma ou gênero ao longo da realização.

As platéias indianas são geralmente predispostas a aceitar os músicos. Frases bem sucedidas são recebidas com claros sinais de aprovação e um bom músico saberá bem dosar seu arsenal de recursos técnicos através de toda a execução. Essas condições de realização precisam que músico e platéia partilhem uma linguagem musical e um conjunto de valores estéticos. O músico sabe o que o público espera e gosta e está pronto para atendê-lo. A noção do criador que expressa suas emoções sem respeito às expectativas do público não fazem parte do *ethos* tradicional indiano.

Este tipo de música funciona melhor quando um equilíbrio se estabelece entre músico criador e público apreciador mas a noção de contexto se estende também às condições físicas da realização musical. As condições ideais de apreciação e de produção de música indiana precisam de um local não muito grande, sem amplificação, de um público conhecedor não muito numeroso e de uma atmosfera pouco formal e não necessariamente calada (o silêncio e a atenção do público devem ser ganhos pelo artista).

Nesta breve discussão da criação e seu contexto numa música essencialmente improvisada nossa tese fundamental é que devemos fazer uma distinção entre um conhecimento musical idealizado e a criação real de uma música. Nós chamamos a atenção sobre a *realidade psicológica* do conjunto de regras que regem a criação musical na música indiana e formam parte das condições contextuais; ainda que elas não constituam a *realidade musical* como tal, elas são indispensáveis à atualização dessa realidade.

2. Em toda música ritual há uma tendência à estabilidade, a não evoluir sensivelmente ao menos aos olhos e ouvidos de seus praticantes. Toda mudança é resistida e só aceita com muita reserva. A música e o canto dos rituais tibetanos não são exceção; além disso o repertório tradicional não é acrescentado ou modificado à miúdo. Isso só acontece quando circunstâncias especiais aparecem tais como eventos milagrosos ou quando a fundação de novos mosteiros ou novas linhagens de transmissão de conhecimentos, justifica a introdução ou a criação de uma nova tradição ritual.



As restrições impostas pelo contexto não são só aplicadas à criação musical mas também a todo tipo de criação literária que sai dos cânones da ortodoxia; essa pode ser a razão pela qual existiu no Tibet uma forte tradição de “descobridores” de textos. Um texto era “achado” e atribuído aos antigos; só então o descobridor podia dar-se livremente ao ato de comentar e elaborar as idéias aí contidas, criar novas tradições rituais e os cantos e as músicas necessárias para sustentá-los, sem temor de uma rejeição total. A atribuição da autoria do produto de sua criação à autoridade de outro foi e continua a ser um recurso muito utilizado nesta cultura.

Histórias encontradas em textos ou provenientes da tradição oral ilustram as condições estritas impostas ao criador e as dificuldades que eles experimentavam para fazer aceitar o que consideraríamos pequenas modificações.

Diz-se de um dos grandes mestres da tradição Bon (a seita não ortodoxa do lamaísmo tibetano) que numa ocasião foi duramente criticado imediatamente após a execução de um ritual, por ter tocado um ritmo chamado “bate três” quando deveria haver tocado outro chamado “bate dois” no lugar. Ele respondeu que durante o rito, em meditação, percebeu que o ritmo correto era o que ele tocou e num gesto de afirmação bateu um pilar do templo com seu punho. A dura matéria se tornou mole ao contato com seu punho e deixou a impressão de sua mão naquele pilar. Desde então o “bate três” é tocado nessa passagem do ritual.

A existência deste tipo de história e o fato de que elas continuem a ter vigência hoje mostra um traço significativo de uma cultura onde o criador tem que impor seu produto criativo pela força da sua autoridade ou ainda pela demonstração de poderes sobrenaturais.

Na situação criativa há outro fator não aparente à primeira vista, a relação de forças entre a motivação do criador e as circunstâncias do contexto. A criação ou a re-criação, no sentido de fazer viver de novo algo já concebido, exige que o contexto estimule ao criador apelando seja para seus mais egoístas ou exaltados sentimentos. Já num texto tibetano do século XIII vemos claramente expressada a noção de motivação e as condições ideais para a execução musical<sup>1</sup>. Nesse texto o autor diz que o ato de criação (ou de produção) musical serve para satisfazer tanto as necessidades mundanas: vaidade pessoal, excitação emocional e sucesso econômico assim como as necessidades espirituais do homem tais que como puro desejo de obter a perfeição espiritual ou de utilizar a música nas práticas religiosas para atingir estados mentais específicos.

Eu apresento aqui a tradução de uma curta passagem.

As louvações dos devotos,  
o ganha pão do nobre,  
a excitação dos desejos;  
tudo isso pode ser satisfeito por quem sabe música.

Embora alguém possua um simples intelecto  
ou um corpo não atrativo,  
seja de classe desfavorecida  
ou não tenha bens materiais,  
se ele é mestre na arte da música  
se destacará da massa como um fino adorno.

.....  
Quando as pessoas se juntam para louvar a Deus  
ou para se encontrar à ocasião de festas, etc.  
se as circunstâncias são favoráveis  
o músico deve criar.

Essas condições favoráveis de criação são definidas de maneira concreta. A presença na platéia eventual de entusiastas concorrentes ou de críticos pouco favoráveis, pode causar a um músico de pobre preparação ou de fraca inteligência, um grande mal. O músico deve julgar bem a platéia e suas forças e assim escolher o momento oportuno para criar música ou prudentemente retirar-se.

Se as condições não são favoráveis  
o músico deverá renunciar a cantar  
mas executando (criando) na ocasião propícia  
ele aumentará sua virtude.

O que acabo de dizer concerne principalmente às músicas profanas. Considerações de ordem espiritual, típicas da cultura tibetana reforçam a idéia do poder atribuído à música no contexto religioso. Às vezes, não só a criação é restrita mas o uso mesmo da música em um contexto ritual é questionado. O desenvolvimento espiritual precisa de música? Vejamos uma história que um comentário do texto anterior relata<sup>2</sup>.

Era um vez o grande místico Sonam Sengué que dirigindo-se a um mosteiro por ocasião de um grande festival religioso, viu monges e noviços que reunidos em uma grande assembléia tocavam e cantavam em louvação à poderosa divindade Yeshé Gompó. Ele se perguntou: Há verdadeiramente grande necessidade de música aqui? Basta apenas rezar em frente dessas imagens cheias de poder. E assim falando sentou-se em meditação enquanto o mosteiro todo continuava a cantar acompanhado de pratos e tambores.

Mas de repente numa magnífica visão, a própria divindade com toda a sua corte celestial se lhe apareceu. Na visão as figuras entravam dançando ao ritmo da música que estava sendo tocada. Primeiro apareceram os heraldos, depois os guardiães e finalmente o próprio Yeshé Gompó apareceu dançando.



Então diante de tal visão Sonam Sengé pensou: “Estas práticas musicais são melhores que cem anos de meditação ou cem anos de louvação”. Com renovada fé e dirigindo-se a alguns que estavam sentados perto dele disse: “Esta música me deu uma maravilhosa visão. Sigamos batendo nesse tambor até que o couro se afrouxe.”

Os produtos da música ritual tibetana devem poder evocar estados mentais fora do normal, mas devem ser também avaliados historicamente e aceitos pela comunidade monástica além de serem re-criados. A história de Sonam Sengué ilustra a rejeição a *priori* do produto musical e sua subsequente aceitação ao comprovar seus efeitos.

**Considerações finais:** Definimos acima o ato de criação como o ato de existir algo de novo mas devemos aqui ampliar essa definição. Algo de novo para quem? Se considerarmos o ato criativo como um processo psicológico então basta que esse algo de novo seja novo para o criador. Se considerarmos o ato criativo como um produto, então esse produto deve ser aceito pela platéia como um verdadeiro ato de criação e representar uma contribuição original para uma comunidade ou um grupo social. Ao contrário, o fato de que o produto da criação seja uma novidade não implica que possa ser chamado de criativo. Então o produto criativo não pode ser julgado só em termos de novidade, originalidade ou ainda de pouca frequência estatística, mas em termos de adaptação às expectativas estéticas ou outras do entorno social. Em outras palavras deve satisfazer as exigências de uma situação social dada, e atingir um alvo reconhecido pelo grupo social ao que é dirigido.

Tanto nas expectativas da platéia de conhecedores de música indiana como as da assembléia monástica, o produto do ato de criação musical deve apresentar certas qualidades. Na primeira mesmo tratando-se de uma música criada e apreciada pelo puro prazer estético, o resultado deve produzir um efeito particular bem definido: evocar o sentimento atribuído tradicionalmente ao *rag*.

Nas músicas tradicionais todo ato de criação musical implica uma atualização (em forma de produto musical) do potencial implícito nas regras do sistema sonoro de uma cultura. O produto criativo uma vez reconhecido como tal por um grupo, deve ser comunicado, elaborado e desenvolvido e passar a formar parte do acervo do grupo; a fazer parte do contexto e da memória coletiva de um grupo na forma de um repertório que servirá por sua vez para contextualizar novas produções musicais.

Tanto a música de arte indiana como os cantos e as músicas rituais tibetanas têm por objeto precisamente re-criar a cada realização um estado mental particular do público de conhecedores no primeiro caso e na comunidade monástica toda (que participa coletivamente da re-criação) no segundo caso. Aqui uma nova questão deve ser levantada: a criação exige uma re-criação, e essa re-criação um contexto. Criação musical vista em função de seu contexto mas também re-criação musical efetivamente contextualizada. O debate continua aberto.

## NOTAS

1. O Tratado de Música de Sakya Pandita (1182-1251).
2. Comentário do texto precedente por Kunga Sonam (começo do século XVII). Tradução do texto e do comentário do presente autor.



## A CRIAÇÃO MUSICAL VISTA EM FUNÇÃO DO CONTEXTO

*Marisa Rezende*

No ideário do Simpósio, escreve-se: “queremos colocar a criação musical no centro de um círculo e verificar como, sobre este centro se projetam as funções humanas e as normas que derivam da necessidade de sobrevivência do homem como ser biológico; os conflitos e as regras que resultam de sua existência” e aqui eu colocaria reticências, e uma longa pausa que permitisse a reflexão sobre o recente dito. Questões amplas e complexas estas, por permitirem a observação de vários ângulos e por permitirem que nós mesmos, ao formular nossos pontos de vista vislumbremos que poderíamos fazê-lo de formas muito diversas. Não foi por acaso, porém, que completou “os conflitos e as regras que resultam de sua existência “com” na esfera do econômico”, assim como antecedeu o “queremos colocar a criação musical no centro de um círculo”, com “como modelo conceitual”. Estes complementos visam a tentativa de um foco, de algo um pouco mais concreto, da mesma forma como “a criação musical vista em si mesma e em termos de seu criador”, “a criação musical em função do contexto”, “a criação musical refletindo políticas” nos incitam a tentar ver o processo da criação sob prismas mais específicos, ainda que independentes. A julgar pelo dia de ontem esta será uma tarefa difícil, que exigirá de nós o exercício da dúvida, e da paciência, ambos também difíceis.

Adiante, escreve-se ainda: “um esforço deverá ser feito para vê-lo (o criador) em seus próprios termos, sem que se caia na tentação da introspecção autobiográfica, mantendo-se conseqüentemente a análise no nível do real e observável”. Compreendo a preocupação, pois há sempre o risco de nos embrenharmos em depoimentos tão específicos e pessoais que tornariam difícil a empatia com um segundo sujeito, quanto mais com um grupo. Quero tecer um fio sim, e reparti-lo com vocês, conforme já disse, mais preocupo-me em como manter a “análise no nível do real” de algo que reputo como surreal, conforme também já disse! O Brasil, para mim, é um país surreal, no qual as coisas ditas simples não acontecem, e o inusitado esponca glorioso! Queixamo-nos muitas vezes de uma apatia ampla, mas como explicamos a enorme energia que rola nos sete dias de um carnaval de Olinda e Salvador? Como é que nós, professores universitários lidamos com fatos prosaicos como a falta de verba para xerox, quiçá até papel higiênico... e no entanto conseguimos montar um evento tão forte deste simpósio? Onde fica exatamente a realidade? Parece-me que há algo errado com nosso modelo, muitas vezes. Queremos e desejaríamos ter o que não podemos ter, ainda que cobertos de razão...



Que fazer? Sonhamos em produzir num gabinete confortável, tranqüilo e frustra-mo-nos ao perceber que não temos nem a mesa, nem a tranqüilidade. Não podemos produzir filósofos, teóricos ou músicos como a Alemanha produz. Nem técnicos como o Japão produz. Somos outro povo. Mais podemos produzir provavelmente muito do que de fato quisermos, já que a vontade e o querer são molas propulsoras de inegável valor, capazes de canalizar a energia fundamental para que qualquer coisa aconteça. E, qual seria esta qualquer coisa? Em princípio, tudo, que apesar do risco de proximidade do nada, ainda é uma meta! ... Percebo em nossa cultura uma presença forte do lúdico, percebo uma permanente curiosidade - vista aqui de forma bem ampla - e uma facilidade maior para o fazer do que para o refletir. Parece-me que lidar com estes parâmetros é vital e provavelmente não tivemos este aprendizado em nossos cursos de pós-graduação no exterior. Poderemos ter voltado mais completos dos mesmos se este afastamento tiver nos permitido olhar nosso meio com olhos mais abertos. Mas poderemos também estar exercitando aqui modelos que são no mínimo, pouco eficazes...

Tenho falado em tese, e me deixando embalar pelo calor dos argumentos, de forma pouco metódica... que fazer! Sou brasileira!... Contenho-me. Afinal...tenho pós-graduação pela University of California. Retomo a vontade e a máxima: "podemos produzir de fato o que quisermos". O ser humano é movido por necessidades e desejos, e hierarquizados, com extremos no básico e no supérfluo. Cada indivíduo admite uma hierarquia, mutável e flexível porém. Cada seguimento social admite a sua, também. Não se trata aqui de aprofundar esta questão, trata-se do resgate da vontade como força propulsora e da motivação que mobiliza. Haverão problemas sempre, mas haverão soluções também. Talvez não soluções fáceis, nem de grande porte, e nem sei se me interessam estas. Mas, com jeito sempre é possível agir... basta querer. Atenhamo-nos a este princípio que por ser tão óbvio passou a ser distante. Não nos deixemos sucumbir pelas dificuldades, pelos desmandos... porque para nós, fazer música é primordial. É uma questão de sobrevivência, tão fundamental quanto o ar que respiramos, não interessa se somos mais ou menos úteis do que esta ou aquela tribo. Apenas somos. Somos!

Sejamos pois... e que o resto vá... para onde tiver que ir... Enquanto me sentir viva, enquanto puder repartir o que penso, faço e sinto que estarei desempenhando meu papel aqui. Não com muitos talvez, mas com alguns... afinal... não quero conquistar o mundo. Tenho tido bons ganhos, não em direitos autorais, mais em emoções. Tenho visto mais e mais que é fundamental investir minha energia no que me faz bem. E acreditar. E agir. Trabalhar com a maior seriedade que posso, com todo afinco, querendo fazer o melhor sempre. Tenho fé. Acredito na multiplicidade das pequenas ações. Acredito que, se sairmos deste simpósio acima de tudo com a sensação de que ele nos fez bem, que nos fez crescer, teremos tido êxito. Posso estar exercitando o ambigüismo, trancando-me no meu mundo, talvez um feudo. Mas posso também estar vivendo o meu tempo no meu país, país do imaginário!!...

## TEXTO-CONTEXTO... FRONTEIRAS?

Manuel Veiga

Trecho de um diálogo imaginário entre Charles Seeger e Boris Kremenliev:

- S: How did we ever get around talking about music?  
 K: I suppose our ancestors started us off, way back. Oh, I see what you are driving at: a cultural universe.
- S: Magnificent. Let's be content with these five for the moment - speech, music, individuality, culture and physics -although there are others, some of which I'll have to mention later (Seeger, 1977. (= 1970): 108).

O sexto universo de Seeger é o de valores. Seu assunto era a construção de uma teoria unitária para o campo da Musicologia, da qual já se ocupava desde 1944 e 45, tendo publicado um resumo em 1947. O nosso, presentemente, distinto mas relacionado com o dele, é o da criação musical: quanto dela em contexto e como, eis o problema.

O termo "criação" é utilizado tanto em linguagem filosófica, quanto em linguagem comum, como uma extensão do conceito de "Criação", em sentido específico. S. Tomás, na súpula que faz da escolástica latina a tal respeito, não incluiu processos da natureza e da arte. Abbagnano explica (1982: 204):

A palavra (criação) tem em todas as línguas um sentido muito genérico, que indica qualquer forma de causalidade produtiva: a de um artífice de um artista, como a de Deus. O seu significado específico, porém, como forma particular de causação, é caracterizado: 1. pela falta de necessidade do efeito em relação à causa que o produz; 2. pela falta de uma realidade pressuposta ao efeito criado, além daquela da causa criadora (e nesse sentido se diz que a Criação é "do nada"; 3. pela inferioridade de valor do efeito em relação à causa; e eventualmente 4. pela possibilidade de que um dos termos da relação, ou ambos, caiam fora do tempo.

As quatro características citadas diferenciam a Criação em seu sentido específico, metafísico, das formas ordinárias de causação de que nos ocupamos ao falar de "criação artística", "literária", ou "científica". Basta considerar a segunda característica (a quarta também seria o caso), para que percebamos, nesse sentido



específico, que pressupor uma realidade anterior à Criação, seria admitir uma realidade não causada por Deus, vez que nada antecede à Criação, exceto Deus.

Nossos criadores musicais - e precisamos vê-los em tradições para as quais o próprio conceito ocidental de composição não se aplica - não são, portanto, pequenos deuses, como até gostaríamos de vê-los, por mais dotados que sejam, até mesmo geniais. Quando muito teriam alguma centelha especial, o que seria compatível com uma concepção de música de ordem metafísica ou teologizante, de conhecimento ou sentimento revelado e privilegiado. Menos ainda, seria o caso se essa concepção fosse a que considerasse a música em seus termos, como uma técnica ou conjunto de técnicas expressivas, relativas à sintaxe dos sons. Na verdade, no sentido lato, não se cria, *ex nihil*, pelo contrário, por essa via se reforça a idéia do contexto, tanto como o que vem antes, quanto como o que está ao redor do evento musical criativo.

Uma segunda atribuição do termo criação, entretanto ora adjetivado, é da ordem das postulações, tampouco confirmáveis, da existência de algo como um princípio vital, de que o indivíduo seria dotado, que não se reduz nem à alma ou à mente, nem ao corpo físico, mas que geraria a vida através de uma energia própria. Em sentido epistemológico, esse "vitalismo" defende a especificidade dos fenômenos vitais, considerando-os irredutíveis aos seus aspectos bioquímicos (não o reverso). Trata-se de terreno controvertido, oposto ao materialismo e ao mecanicismo, com diversas implicações no campo da teoria biológica, da evolução, com reflexos também na antropologia e etnomusicologia, por mais remoto que isso nos pareça.

Além da irredutibilidade, os vitalismos têm em comum uma profecia de impossibilidade da ciência produzir a vida, o que certamente não será do agrado da crítica científica.

Paralelamente, poderíamos também pensar numa impossibilidade da ciência musical explicar a criação musical, o que seria uma posição modesta, mas pouco produtiva.

Fala-se ainda de uma "evolução criativa" (Bergson), ou de uma "evolução emergente" (Morgan) em que o adjetivo reflete uma tentativa de correção ou de retificação do conceito de evolução, buscando tirar-lhe a feição mecanística e introduzir os caracteres da imprevisibilidade, da liberdade e da novidade. Vê-se a evolução, por assim dizer, tautologicamente, com uma sucessão de eventos... "criativos".

Em suma: é com tais implicações de *novidade e imprevisibilidade* do resultado do processo, que o termo "criação" alcança as atividades humanas, como ocorre com a "criação musical", e que também se aplica a alguns produtos dos processos naturais, sem que, insiste Abbagnano (1982: 207), "o termo assuma, nesses usos, nenhuma referência à significação precisa que a filosofia medieval havia elaborado".

A impressão que se tem, após quase meio século de reivindicação de atenção

para o contexto (Seeger já escrevia em 1940<sup>1</sup> que uma das três tarefas da musicologia era a apresentação, em linguagem, de um relato da função total do campo da música, no campo total da cultura) é que talvez estejamos nós, etnomusicólogos, só enxergando contexto.

Jean-Jacques Nattiez (1990:27) queixa-se de que "o culturalismo dominante hoje tende a nos fazer esquecer que a música gera música". Cita Leonard Meyer<sup>2</sup>, no sentido de afirmar que "Antes de ser o produto de uma cultura (como?), um gênero musical é o produto de uma história das formas".

Que essa ênfase sobre o contexto tem sido de um valor inestimável, resta pouca dúvida. Seria pelo menos um corretivo para uma maneira de pensar ocidental que enfatiza demasiadamente o individualismo na criação musical, que monologa em esperanto com as gavetas, que academicamente vira as costas ao sentido social, enterrando a cabeça no chão como uma boa avestruz, para não enxergar o que significativamente se faz de música ao seu redor.

Ainda na década de 60, que viu trabalhos importantes de Nketia (1962), de Mantle Hood (1963), de Merriam (1964) e de Nettl (1964), Seeger constatava a tendência de importantes dicionários e enciclopédias de freqüentemente apresentarem a Musicologia como "um estudo relativamente isolado e primariamente em seus aspectos como historiografia da bela arte da música européia, uma atividade profissional em curso, a maioria de cujos adeptos são fortemente desinclinados a parar e perguntar quais são seus pressupostos iniciais, ou que caminho estão trilhando, onde estão indo e por que a estão cultivando" (1977 (= 1970): 110).

A Etnomusicologia de hoje tem como um de seus postulados básicos o de que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Assim lembra Wachsmann (1981: 692-3), por exemplo, que ao fundar-se a Sociedade de Etnomusicologia, incluindo esta um forte contingente de antropólogos sociais, era natural que a Sociedade "tomasse um interesse especial nos aspectos socioculturais da música e do fazer música" (nossa ênfase). Referindo-se à música folclórica, dizia que nem todos os etnomusicólogos a aceitavam como uma categoria separada de música, mas que tal questão tornava-se retórica quando se constatava que ficava "progressivamente mais claro que eventualmente o interesse focalizar-se-ia sobre a hipótese de que a estrutura de toda música dependesse da organização social" (nossa ênfase).

Seeger<sup>3</sup> nos deixa esquematizado um "continuum biocultural" disposto em três colunas, a do meio comum às laterais, permitindo duas leituras paralelas. A montagem da primeira leitura usará itálico para salientar os trechos específicos:

1. A música e o discurso sobre a música, dependem, para continuidade, da disponibilidade de materiais primários que devem, o mais das vezes, ser primeiro selecionados e processados (manipulados) de acordo com tradições particulares, cultural e socialmente desenvolvidas para tornarem esses materiais adequados para o uso como sinais audíveis, como comunicação, disciplina ou jogo, por indivíduos que cultivam a perícia



de manipulá-los em produtos concretos, muitos dos quais sobrevivem aos seus produtores e servem para *funcionalizar, para os membros de uma sociedade, os valores de continuidade e variância da cultura e de seus potenciais para elaboração e extensão*, até o limite da habilidade desses membros de usar estas evidências e potenciais para o serviço do que quer que sejam as aspirações e o destino do homem.

Para a segunda leitura, transcreveremos apenas os trechos específicos, semelhantemente em itálico, indicando os cortes referentes à parte constante:

2. *Os seres humanos [onde se lia A música e o discurso sobre música]... como alimento, abrigo e segurança [em vez de como sinais audíveis para comunicação, disciplina ou jogo]... estruturalizar a cultura, dando aos membros de uma sociedade evidência material dos valores de continuidade e variância da cultura [em vez de funcionalizar, para os membros de uma sociedade os valores de continuidade e variância da cultura e de seus potenciais para elaboração e extensão]...*

Note-se a ênfase dada pela repetição nas duas leituras *a valores de continuidade e variância da cultura*, bem como, subentendidas, as noções de *função* e de *estrutura*.

A partir desse nível, Seeger identifica um “evento biocultural” que esclarece como “contexto”, constituído de determinantes *extrínsecos*, geográficos, institucionais, estratigráficos, resultando em famílias, dialetos e idiomas de línguas e de músicas, ao longo dos tempos, eras, períodos.

Paralelo a esse, identifica também um “evento audio-comunicatório” com seus determinantes *intrínsecos* constantes (fenomenológicos e axiológicos) e variáveis (de iniciativa individual), bem como a tradição da forma, estilo e gênero. Da convergência dos dois se chega ao “evento musical”.

Dois vertentes, conseqüentemente, conduzem ao evento musical. O processo musical aparecerá, num trabalho de Seeger de 1966, como um jogo de objetos que se encaixam uns nos outros, isto é, como uma *função inserida num jogo de funções*, ela própria um *jogo de funções* (“The Music Compositional Process as a Function in a Nest of Functions and in Itself a Nest of Functions”).

Devemos agora passar à idéia de organismo, concebido como uma totalidade, que nos dá a teoria biológica: uma estrutura unificada e irreduzível à soma das suas componentes anátomo-fisiológicas.

Na verdade, a noção de “totalidade” tem sido característica da antropologia, embora compreendida e posta em prática de maneira distinta pelas diferentes escolas. Seu uso, em antropologia, antes se oporia às concepções e métodos atomísticos do difusionismo (Cf. Thines e Lempereur, 1984: 467), sendo mais própria de uma perspectiva funcionalista.

Desenvolvido na Inglaterra, por volta de 1925, o funcionalismo reagiu contra as perspectivas histórico-culturais e psico-culturais ainda tão a gosto de folcloristas,

no Brasil. Tal papel tem também sido conferido ao estruturalismo que teria terminado com “o privilégio há muito exorbitante da historicidade”:

Sob o pretexto de tomar às ciências da natureza sua noção de causalidade, chegou-se a pensar que a causa na vida do Homem é o “antecedente constante”. Isto é, que para encontrar a explicação de um fenômeno era necessário recorrer àquele que o precede. Tudo se tornava histórico. A vida explicava a obra, as obras precedentes explicavam as que lhe seguiam... Ora, chegou-se à conclusão de que os critérios explicativos não estavam obrigatoriamente atrás de nós. Há, por exemplo, finalidades revolucionárias, invenções, perspectivas, transformações sociais, que tomaram o futuro por propósito. O propósito neste caso passou a ser causa<sup>4</sup>.

A decepção com as perspectivas histórico e psicoculturais já preocupava os funcionalistas, que deixavam a história e a psicologia para outros, reservando-se apenas a abordagem holística e sincrônica. A idéia que se consolidava não era nova: a de que todo elemento do social é intimamente solidário de todos os outros, que não age nem se compreende senão na totalidade social. Nessa dedicação à revelação da estreita solidariedade que liga os elementos diversos, constitutivos de uma sociedade, o funcionalismo, entretanto, corre o risco de não perceber as disfuncionalidades ou as mudanças.

Leslie White, em seu livro *O Conceito de Sistemas Culturais*<sup>5</sup>, se volta contra a noção de que a função da cultura seja a de tornar a vida segura e duradoura para a espécie humana (1978: 22) e contribui a idéia de “vetores” dos sistemas culturais, capazes de se perpetuarem, às vezes com conseqüências danosas à sociedade.

Falando sobre “o nu e o não-nu na arte”, White questiona por que a arte ocidental, na escultura e na pintura, enfatizou a forma humana nua, enquanto a arte chinesa e a japonesa não o fizeram, focalizando, em vez disso, montanhas, pássaros aquáticos sobrevoando pântanos, uma touceira de bambu, ou um ramo de cerejeira, templos, hospedarias, ou pontes, onde as pessoas surgem vestidas. Acha que não há respostas na psicologia, na biologia ou na genética (1978: 67-8):

A resposta é como a teoria da origem das linguagens. Na arte descritiva, assim como na linguagem, reside um número quase infinito de possibilidades. Pode-se escolher - ou encontrar por acaso - este ou aquele assunto e tratá-lo desta ou daquela maneira. Contudo, feita a escolha (e se conhecêssemos as circunstâncias particulares poderíamos explicar porque se seguiu determinado rumo de preferência a outro), ela evoluiria ao longo da trilha adotada, tendendo a excluir outros meios e formas: o vetor original inibiria o desenvolvimento de outros e diferentes vetores. Assim surgiram os estilos de arte regional na Austrália aborígene, entre os maia e os astecas, na Costa Noroeste da América pré-colombiana, no Egito, na Grécia e na Europa Ocidental.



Esta teoria também pode ser aplicada aos estilos musicais.

Nettl, por exemplo, menciona situações em que a música se posiciona contra-culturalmente (1983: 182) e também diz que “temos de admitir que a música algumas vezes segue suas próprias leis”. Não poucas vezes, ou aliás, muitas vezes, também constatamos paradoxos na maneira como a sociedade brasileira encara sua música. Note-se, entretanto que White não abandonou a noção de “sistema”.

“Holismo” [“totalisme”, em francês; “holism” e “Holismis”, respectivamente, em inglês e alemão] foi termo utilizado por Jan C. Smuts (*Holism and Evolution*, 1926) para designar a tendência do universo em construir progressivamente unidades estruturais de complexidade crescente, mas formando cada uma totalidade.

Quer a teoria holística seja, em princípio, uma forma apenas camuflada de vitalismo, como quer Abbagnano (1982: 487) ou, pelo contrário, um repúdio ao mesmo (Cf. Thines e Lempereur, 1984: 467) ou, ainda, uma variante da doutrina da evolução emergente, ela nos interessa por sua aplicação também à etnomusicologia.

O eminente filósofo da ciência, Karl Popper, em sua crítica ao historicismo (*The Poverty of Historicism*, 1944), denominou de “holismo” a “tendência dos historicistas em sustentarem que o organismo social, bem como o biológico, é algo mais que a simples soma total de seus membros e é também algo mais que a simples soma total das relações existentes entre os membros” (Cf. Abbagnano, 1982: 487).

Concepções holísticas mantidas pelo ilustre mestre Peter Crossley-Holland, no final dos anos 70, chegavam aos seus Seminários de Etnomusicologia Geral, na UCLA, possivelmente pela dupla via dos antropólogos anglo-saxônicos, bem como de uma vasta cultura musical desejosa de abordar os estudos etnomusicológicos em contexto e de forma integrada.

Pouco aliás se poderia detectar na UCLA dessa época que alimentasse um cisma etnomusicológico entre os que se diriam etnomusicólogos de orientação antropológica e etnomusicólogos de orientação musicológica. Antes, dir-se-ia, os tipos de culturas musicais estudados definiam para seus estudiosos um maior ou menor interesse pela música em si, ou pelo contexto em que esta se inseria.

Dizendo, com humor, ser capaz de relacionar música com qualquer disciplina do saber humano - exceção, confessava, da Microbiologia, por não se ter esforçado muito - tratava, subseqüentemente, de buscar o modelo conceitual ideal para o tratamento do complexo de interrelações que resultavam da colocação da música, embora transitória e alternativamente, como um centro entre os demais sub-sistemas da cultura, levando ainda em conta o deslocamento do sistema no tempo: sincronia e diacronia asseguradas, conseqüentemente.

O complexíssimo discurso exigido, parecia-nos demandar uma polifonia de mil vozes, necessitando, por isso mesmo, substituir uma ênfase na quantidade dos aspectos considerados, por uma judiciosa síntese e aprofundamento qualitativo dos mais relevantes, o que ocorria não apenas na busca de modelos conceituais mas, em seminários que tomavam, como principal parâmetro, um desses aspectos focais: religião, música religiosa, por exemplo.

Merriam, consultado, numa sabática passada na UCLA, apontava para Blacking, como exemplo. Mas o “como”, diga-se de passagem, nunca veio à tona.

Heinrich Woelfflin já dizia (1950: 11)<sup>6</sup>, em 1915, que “nem tudo é possível em qualquer tempo”. Achava que não era um problema pequeno descobrir “as condições que, como elemento material - seja isso temperamento, *zeitgeist*, ou caráter racial (infelizmente era da época confundir-se raça com cultura) - determinam o estilo de indivíduos, períodos e povos”.

Woelfflin conta a experiência de Ludwig Richter que, com três outros pintores amigos, decidiram-se pintar parte de uma paisagem do Tivoli, resolvidos a não se desviarem da natureza por um fio de cabelo, sequer (1950: 1). O resultado foram quatro pinturas totalmente distintas.

Lembremos, para semelhante efeito, o conhecido “Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow”<sup>7</sup>, em que quatro eminentes etnomusicólogos ouviram e grafaram versões substancialmente distintas de uma mesma canção, de um determinado código sonoro diferente do seu.

Evidentemente, a percepção é subjetiva. De certa forma, ali, a natureza, aqui, a canção do “outro”, teriam funcionado como a tela sobre a qual essas pessoas se projetaram, como num teste psicológico projetivo: viram, ouviram, *se ouviram*. A postura seria eminentemente “ética”, não “êmica”, pelo tipo de análise “ad hoc” que terão tido de fazer. O “êmico” que terá emergido de pronto, até exacerbado pelo confronto com a cultura do outro, no caso da canção é o do transcritor, com sua bagagem contextual e suas idiosincrasias pessoais inseparáveis.

Onde estão essas fronteiras?

Diante de algumas experiências sonoras situadas no limiar entre língua e música (por exemplo o “informal jamboree” gravado por Edward Weyer, entre os Camaiurá<sup>8</sup>), simplesmente não se pode sequer dizer se se trata de música ou de não-música. Poderíamos perguntar a um representante da cultura, supondo que houvesse um equivalente de tal palavra entre eles, ou observá-los, tentando penetrar no seu pensamento.

Todos nós, aliás, temos de fazer as quatro perguntas que Anthony Seeger sugere, distinguindo entre os dois tipos de etnomusicólogos já mencionados (1977: 39):

Quais os sistemas sonoros equivalentes ao que chamamos música?

Quais as estruturas destes sistemas sonoros?

O que os membros deste grupo estão fazendo?

Por que o fazem desta maneira?

A experiência com nossa própria música revela que ela é uma espécie de caleidoscópio. O Trio Pasquier comentava, após décadas de executarem um determinado Divertimento de Mozart, terem ainda revelações ao estudá-lo para a execução daquela noite.



Os níveis de profundidade da análise estilística (Cf. Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*.) revelam mais ou menos do detalhe, mais ou menos do que é comum a um determinado repertório, indicando que há aspectos que são idiossincráticos, enquanto outros são partilhados por muitos.

Tudo indica, também, que a durabilidade desses elementos é variável. Uns pertencem às modas e são efêmeros; outros chegam a constituir práticas comuns por muitas décadas; ainda outros serão aqueles vetores de que falou White, bem mais resistentes. Há aspectos de nossa música ocidental, como a polifonia, que se vêm mantendo há quase mil anos (Cf. Grout, 1980: 750). Não parece haver tampouco diferença substancial entre o que Jean de Léry registrou (ou não?), em meados do séc.XVI, e a atual música indígena genericamente considerada, onde sobreviva.

Permitam, para finalizar, sugerir mais um continuum, intersectando os três já observados por Nettl (1983: 26-30), reconhecendo também com ele quão pouco sabemos a respeito de como a música surge. Este quarto continuum, também fechando-se sobre si mesmo, teria num extremo música de dependência contextual mínima: quase ao grau de "pureza" (seja lá o que isso possa significar), que Ian Bent talvez imagine existir (por via de amputação?), no seu verbete sobre "Analysis", no *New Grove*, como ponto de partida da análise musical. No outro extremo, música de alta dependência contextual.

Deixo para a reflexão de todos o que poderá estar com um ou com outro extremo, inclinado a pensar, porém, que qualquer música partilhe em maior ou menor grau dos dois aspectos.

## NOTAS

1. Cf. Krader, 1981: 281.
2. Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), cap. 7.
3. (1977 (= 1970): diagrama inserido entre pp. 145-5).
4. Jean-Marie Auzias, *Chave do Estruturalismo*, Nathanael C. Caixeiro, trad. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972), p. 11.
5. Tradução de Aurea Weissenberg da primeira edição de *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*.
6. A publicação do original, em alemão de *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, M.D. Hottinger, trad. (New York, Dover, 1950), é de 1915.

7. *Ethnomusicology*, 8 (Sept., 1964): 223-77.

8. *Music From Mato Grosso*, Folkways Record FE 4446, gravado por Edward Weyer, notas de Harry Tschopik, Jr. (New York, 1955), faixa 6.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola. 1982. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.
- Auzias, Jean-Marie. 1972. *Chaves do Estruturalismo*. Nathanael C. Caixeiro, trad. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bent, Ian D. - "Analysis." In Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Pp. 340-88.
- Grout, Donald J. 1980. - *A History of Western Music*. 3rd. ed. with Claude Palisca. New York: W. W. Norton.
- Krader, Barbara. 1980. "Ethnomusicology." In Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Londres: Macmillan. Pp. 275-82.
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Meyer, Leonard B. 1967. *Music, Arts and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Music From Mato Grosso*. 1950. Folkways Record FE 4446. Gravado por Edward Weyer. Notas de Harry Tschopik, Jr. New York. Faixa 6.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. "Semiologia dos jogos vocais Inuit." *ART*, 17 (ago.): 5-31.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, III.: University of Illinois Press.
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1937-1975*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- "Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow." 1964. *Ethnomusicology*, 8 (Sept.): 233-77.
- Thines, G. e Agnès Lempereur, eds. 1984. *Dicionário Geral das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- Wachsmann, Klaus P. 1980. "Folk Music." In Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Londres: Macmillan P. 693.
- White, Leslie A. 1978. *O conceito de sistemas culturais: como compreender tribos e nações*. São Paulo, Zahar.
- Woelfflin, Heinrich. 1950. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. M.D. Hottinger, transl. New York: Dover.



## A FUNÇÃO DO CANTO DA ESCOLA NORMAL

*Rosa Fuks*

Pesquisar a música da Escola Normal é confrontar-se com muitas contradições. Uma destas, é o fato de a escola haver realizado aulas de música desde o momento de sua criação no País (1835) e de não ter havido uma preocupação com a qualidade do seu professor de música. Qualquer pessoa que possuísse algum conhecimento específico era considerada apta para ser professora de música desta escola. Situação pedagógica que foi denunciada pela imprensa do século XIX, ao afirmar que as aulas desta disciplina eram de qualidade tão ruim que as alunas dela se evadiam, apesar de se tornarem, quando diplomadas, as responsáveis pelas atividades musicais das escolas nas quais iriam trabalhar (*Gazeta Musical*, 1891, 1892, 1893). Esta crítica encerra, talvez, a chave da utilização da música pela Escola Normal onde, atualmente, as alunas continuam desertando das aulas de música.

O percurso da música e do seu professor na instituição caracterizou-se, pela presença constante do canto e pela ausência de cuidados específicos com sua qualidade, apesar da permanência na escola do professor especialista. Esta situação aparentemente contraditória atravessou os tempos e, atualmente, defrontamo-nos com uma Escola Normal que continua a empregar o canto (cada vez com menos frequência) sem preocupar-se em cuidar musicalmente dele. A ligação do professor de música com esta instituição parece extrapolar o universo musical podendo ser também entendida como participante de aspectos extramusicais.

Para se entender melhor esta relação, torna-se necessário enfatizar que esta escola é uma instituição que preza a sua tradição: a sua música e o seu professor têm tido papel de destaque na sua manutenção. É também relevante compreender que o fazer musical desta escola sempre se mostrou coerente com as mudanças que foram ocorrendo no contexto sócio-cultural mais amplo. Apesar do canto (que durante muito tempo se constituiu no conteúdo das aulas de música) haver pouca-pouco se calado, em sintonia com as transformações sociais, até se estabelecer no silêncio musical que caracteriza a maioria das atuais aulas de música da Escola Normal, ela as conserva oficialmente e, logicamente, o professor desta disciplina continua a integrar o seu corpo docente. A presença obrigatória deste professor (que ensina discursando aos futuros professores como eles deverão cantar com as crianças, mas que na prática não mais entoa o canto) expressa muito bem toda a contraditoriedade contida neste silêncio musical. E tudo se complexifica quando, num discurso de saudade, o professor de música, assim como a maioria da comunidade escolar, fala continuamente no canto do passado que, desta forma, continua



presente através da sua ausência.

O exposto, historicamente comprovado, aponta para a importância da música na instituição, o que nos levou a procurar a compreensão dos mecanismos institucionais que fizeram com que o fazer musical sempre estivesse presente. Isto se evidenciou na pesquisa que realizamos em seis (6) Escolas Normais públicas do Estado do Rio de Janeiro,<sup>1</sup> onde investigamos a função da música e o papel que seu professor aí representa. Comprovamos que é impossível analisar a evolução desta escola dissociando-a de sua música e do seu professor. Ao mesmo tempo, torna-se impraticável realizar uma pesquisa unicamente musicológica do canto institucional. Podemos pois entendê-lo como um dos elos de uma trama que perderá a sua inteligibilidade se for dissociado do todo ao qual pertence.

Inicialmente, através de uma perspectiva exclusivamente musical, tentamos entender a função do canto que, em datas e momentos determinados, soava na escola e que, apesar da existência de um quadro de professores especialistas, mostrava-se musicalmente descuidado (desafinado, ritmicamente pobre, etc). Só conseguimos compreender este complexo após a análise institucional que empreendemos - e que evidenciou ser a Escola Normal uma instituição disciplinar. Constatação que apontou para o relevante papel que a música representa neste contexto e nos possibilitou atingir a essência da instituição, que se caracteriza por uma identidade que vem suportando as transformações que ocorrem no seu interior desde o seu surgimento.

A partir da revolução burguesa, momento no qual a sociedade se reorganizava, foi criado um tipo de escola que se caracterizaria principalmente pelo uso da disciplina. Essa nova escola trazia no seu bojo traços herdados do passado, a disciplina monástica medieval (Ariès, 1986), que se cruzariam com os que estavam então sendo criados, resultando no modelo escolar que persiste até hoje. Na evolução deste modelo tem papel prioritário a Escola Normal - escola de fazer escola - que acabaria por se tornar uma instituição responsável pela produção e preservação da escola burguesa. A procura do entendimento da escola foi enriquecida através do pensamento de Foucault (1986), que tem o mérito de haver explicitado o modelo da instituição disciplinar burguesa ao afirmar que esta nova forma de poder não se manifestava mais a partir de um ponto central, e sim como uma rede de poderes da qual todos participam. Um poder que se realiza na maneira como são distribuídos os corpos no espaço e no tempo: um "bio-poder" que produz o que comanda.

A nossa Escola Normal pública, como todas as outras instituições escolares, integra este sistema disciplinar utilizando uma estratégia de poder sem estrategista, já que a ordem que nela reina se ramifica por toda a escola. Trata-se de uma trama que permeia a instituição como um todo e da qual toda a sua comunidade participa numa relação de poder. Entretanto, a instituição possui a singularidade de camuflar o seu poder, já que tem pudor em comandar. Podemos falar de um poder-pudor, através do qual a escola comanda os "corpos dóceis" dos alunos (Foucault, 1987).

É neste contexto que a música tem papel prioritário, posto que cantando a escola não se sente mandando. O poder-pudor lança mão de um repertório cantado, usado para introduzir as atividades de um dia letivo (para a hora da entrada, da merenda, etc), que a escola chama de "musiquinhas" e que nós, pelo seu caráter diretivo, denominamos *musiquinhas de comando*, e dos diminutivos que a instituição utiliza sempre que se dirige à criança ou que fala dela. É através desta infantilização do discurso institucional que a escola comanda a sua comunidade. Contudo, ainda reforça o seu mando cantado, acrescentando-lhe um outro elemento: o gesto. As *musiquinhas de comando* são, em sua maioria, gesticuladas. Não se trata porém de uma livre criação, mas de gestos já estabelecidos que são sempre repetidos durante o mesmo canto. Há uma tal integração entre canto e gesto que uma jovem professora de uma pré-escola, ao ser questionada acerca do por que de estar gesticulando enquanto cantava, respondeu espantada que sempre havia cantado desta forma. Para ela, e para a Escola Normal como um todo, o canto e o gesto são inseparáveis e de muita utilidade para a transmissão de ensinamentos às crianças. Portanto, é através desta pedagogia impregnada de poder-pudor que são forjadas as futuras professoras. Contudo é importante lembrar que não se trata unicamente de uma preparação musical, mas de uma livre utilização, feita por toda a escola, dos recursos musicais. Isto reforça a nossa análise da existência de uma função extramusical do canto escolar, já que o discurso institucional afirma que sem as *musiquinhas de comando* o professor não teria domínio de classe nem a criança desenvolveria os seus hábitos e atitudes. Portanto, para a normalista ingressar na Escola Normal; ela vai em busca deste repertório. Em contato com as atuais aulas de música, onde não mais se canta, ela se frustra.

A escola, porém, produz o que dela é esperado. Desenvolveu-se na instituição uma prática musical que se caracteriza por transmitir as *musiquinhas de comando* por tradição oral. Não tendo dia ou horário determinado, nem professor responsável por sua execução, atravessa toda a escola, já que praticamente toda a sua comunidade dela participa. É esta prática que vai de encontro à demanda da normalista, que através dela se instrumentaliza para, segundo seu depoimento, se tornar uma "boa professora". Através do estágio e do seu futuro trabalho como professora ela difundirá este repertório levando-o às pré-escolas e às escolas primárias. Trata-se portanto, de uma circularidade musical mantenedora do instituído, que também pode ser entendida como uma maneira, encontrada pela escola, de equilibrar e compensar a atual ausência do canto nas escolas de música.

Musicalmente, esta circularidade é garantida pela própria estrutura de refrão deste canto, que vem-se repetindo continuamente na instituição. A partir da própria contradição contida nas *musiquinhas de comando*, cuja linearidade musical contrasta com a função de comando que exercem na escola, constatamos que se trata de um tipo de música ideológica que, segundo Adorno, é aquela que apresenta tensões "entre a sua determinação essencial e a sua função" (1980, p. 259). Música que em sua simplicidade camufla, através do papel que executa, o



poder da instituição. Para examinarmos este repertório, que é produzido incessantemente e que apresenta de maneira uniforme em sua construção musical e literária, selecionamos uma amostra com oitenta e uma musiquinhas de comando. Destas, quarenta e quatro foram retiradas de um livro didático utilizado em cinco das seis Escolas Normais que pesquisamos; vinte e duas foram cedidas por uma das professoras entrevistadas e quinze foram coletadas na Escola Normal que não adota o livro didático citado. Estas últimas quinze não estão grafadas musicalmente, constando de letras criadas por professores de música, para serem adaptadas à melodias do nosso folclore. Em cada uma, abaixo do título, está indicado o nome da canção folclórica cuja melodia deve ser usada.

Organizamos as oitenta e uma musiquinhas de comando em grupos que versavam sobre quatro temas:

1. civismo;
2. introdutórias de conteúdos programáticos;
3. formação de hábitos e atitudes;
4. comemoração de certas datas.

#### ORGANIZAÇÃO DA AMOSTRA

	LIVRO USADO NAS CINCO ESCOLAS	M U S I Q s . CEDIDAS PELA PROFª.	M U S I Q s . ADAPTADAS AO FOLCLORE	TOTAIS
CIVISMO	8	3	—	11
INTRODUTÓRIAS DE CONT. PROGRAMÁTIC OS	11	1	10	22
FORMAÇÃO DE HAB. E ATIT.	10	14	5	29
COMEMORAÇÃO DATAS	15	4	—	19
TOTAIS	44	22	15	81

Observa-se que o terceiro grupo - formação de hábitos e atitudes - é o que possui um maior número de musiquinhas de comando - vinte e nove - o que condiz com o discurso da escola que as julga imprescindíveis ao professor e ao aluno. De todos os quatro grupos, este é o que está mais diretamente ligado ao sentido da formação de um corpo disciplinado, de um comportamento de acordo com um padrão esperado. É, portanto, o que melhor expressa a função de comando que se invisibiliza na prática sonora.

Em seguida, encontra-se o grupo das musiquinhas de comando introdutó-

rias de conteúdos a serem ensinados às crianças - vinte e duas. Este grupo parece mostrar como a função do comando escolar se realiza também a nível do conteúdo programático das disciplinas. De tal forma, que se produz esse mesmo efeito de automação e de controle de aprendizagem a partir de estratégias que tornam as informações quase subliminares.

Em relação ao primeiro grupo - civismo - acreditamos que o número reduzido de cantigas expressamente cívicas - onze que, em uma análise mais superficial poderia parecer contraditório, pode ser compreendido através da função disciplinar que as musiquinhas dos quatro grupos exercem na instituição. Numa evocação histórica, ressalta a importância que o movimento orfeônico teria tido em nossa escola pública em um momento em que o fazer musical escolar assumiria um caráter eminentemente nacionalista. Nessa época, mais do que nunca fortaleceu-se a relação existente entre o civismo e o canto institucional. Acreditamos que tenha havido uma evolução do emprego deste comando musical para um controle comportamental e político-ideológico, no sentido que a música tinha na sua realização orfeônica. Contudo, persiste no canto escolar uma íntima relação entre civismo e comando. Mesmo nas canções folclóricas encontramos um componente cívico, como podemos observar nas letras das musiquinhas que são escritas para serem adaptadas a melodias do nosso folclore. Este é, em nosso entender, um modelo exemplar do amálgama existente na prática deste repertório que resulta num comando cívico-musical. O fato de haver, na amostra estudada, um menor número de musiquinhas cívicas, parece indicar um certo deslocamento do caráter disciplinar deste canto. Contudo, deve-se entender que isto atende ao poder-pudor institucional, que desta forma procura escamotear o seu poder.

Relacionaremos a seguir o título, a tonalidade e o compasso das musiquinhas de comando dos quatro grupos.

#### 1º GRUPO

#### CIVISMO

TÍTULO	TONALIDADE	COMPASSO
Soldadinhos Brasileiros	M	2/4
Brancando de Soldado	M	2/4
Soldadinho da Escola	M	2/4
A Caxias	M	2/4
As Cores da Nossa Bandeira	M	3/4
Brasil	M	2/4
O pai da Aviação	M	2/4
Santos Dumont	M	2/4
A Marchar	M	2/4
Soldadinhos do Brasil	M	2/4
Bate Forte meu Tambor	M	4/4



## 2º GRUPO INTRODUTÓRIAS DE CONTEÚDOS

TÍTULO	TONALIDADE	COMPASSO
Cedilha	M	2/4
Canção do M	M	2/4
Joguinho das Cores	M	2/4
Contando até Dez	M	2/4
Jardineiro Cuidadoso	M	2/4
Abelhinha	M	2/4
A Sementinha	M	2/4
A Roseira	M	2/4
As Formiguinhas	M	2/4
Minha Galinha Pintadinha	M	2/4
Seis Ovinhos Eu Vou Ver	M	3/4
As Vogais	M	3/4

Integram também o 2o. grupo algumas musiquinhas que, conforme já foi explicado, não foram grafadas musicalmente.

## 2º GRUPO INTRODUTÓRIAS DE CONTEÚDO

TÍTULO	MELODIAS FOLCLÓRICAS
O Pipoqueiro	Eu Entrei na Roda
O Jardineiro	Samba Lã-lã
O Automóvel	Eu Entrei na Roda
A Chuva	Terezinha de Jesus
A Carta	Ciranda Cirandinha
O Trenzinho da Serra	Ciranda Cirandinha
Cedilha	Ciranda Cirandinha
Cedilha	Samba Lã-lã
O Nove e o Seis	A Moda das Tais Anquinhas
Antes de P e B	O Cravo Brigou com a Rosa

## 3º GRUPO FORMAÇÃO DE HÁBITOS E ATITUDES

TÍTULO	TONALIDADE	COMPASSO
Bom dia! Bom dia!	M	3/4
Canção da Merenda	M	2/4
Despedida	M	C
O Trabalho Terminou	M	3/4
De Manhã Cedou	M	6/8
A Escova	M	3/4
A Janelinha	M	C
Vamos Descansar	M	2/4
Lápis de cor	M	6/8
Já Chegou a Hora	M	2/4
Merenda	M	3/4
Acabou a Atividade	M	2/4
Arrumando a Salinha	M	2/4
Bom dia!	M	3/4
Nossos Trabalhos	M	2/4
Oh! Que Bom um Amigo Ter	M	4/4
Eu Tenho	M	2/4
A Escova	M	2/4
Depois do Recreio	M	2/4
Canção da Merenda	M	2/4
Na Ponta dos Pés	M	3/4
Entrada	M	2/4
Canção do Dia	M	2/4
O Tomate e a Cenoura (higiene)	M	3/4

## 3º GRUPO FORMAÇÃO DE HÁBITOS E ATITUDES

TÍTULO	MELODIAS FOLCLÓRICAS
Pequeno Estudante	Peixe Vivo
Escovar os Dentes	O Cravo Brigou com a Rosa
Os Dentinhos	Ciranda Cirandinha
Entrada	Ciranda Cirandinha
Hora da Entrada	Eu Entrei na Roda



## 4º GRUPO

## COMEMORAÇÃO DE CERTAS DATAS

TÍTULO	TONALIDADE	COMPASSO
O Coelho	M	2/4
Coelhinho da Páscoa	M	3/4
O Coelho	M	6/8
Coelho Maroto	M	2/4
Ovinho da Páscoa	M	2/4
Mamãezinha	M	3/4
Mãezinha	M	2/4
Saudação a Mamãezinha	M	6/8
Para a Mamãe	M	3/4
Um Presente pra Mamãe	M	C
A Festa da Mamãe	M	2/4
A Pintura da Mamãe	M	2/4
Canção da Mamãe	M	3/4
Papai, papai	M	2/4
Para o Dia do papai	M	2/4
Querido papai	M	2/4
O Presentinho	M	C
Viva o Papaizinho	M	2/4
Para o Dia do papai	M	6/8

Observa-se que todas as musiquinhas de comando analisadas são tonais e se encontram escritas em tonalidade maior. O fato deste repertório (apesar de contemporâneo) se manter fiel ao sistema tonal, pode ser entendido através de duas óticas: uma negativa e outra positiva. Em uma análise negativa, afirmaríamos que a escola é anacrônica, que não teve ou não tem contato com a música contemporânea e que desconhece a evolução das linguagens musicais. Ou seja: analisaríamos o fato em si, por intermédio daquele que ele não possui. O nosso enfoque, porém, é positivo. Queremos analisar a prática musical da instituição tal qual ela é, buscando encontrar os seus efeitos produtivos. Se ela permanece sendo tonal é porque, através da atração que a tônica exerce neste sistema, a musiquinha consegue obter certo tipo de resposta que lhe é indispensável. Esta tendência gravitacional da tonalidade dá ênfase a certas regiões sonoras no interior da música - e, se alguma mensagem for colocada neste lugar adequado, o recado será, certamente, assimilado. É esta precisão do sistema tonal que é imprescindível à musiquinha de comando.

No que se refere ao compasso, com exceção de cinco escritas em compasso binário composto (6/8) e de quinze em ternário simples (3/4), a grande maioria das musiquinhas é binária ou quaternária simples (2/4 e 4/4), tendo, portanto ritmo de

marcha. Isto confirma o caráter cívico deste repertório e a pertinência do emprego deste ritmo, que se apóia no movimento normal do homem, para melhor executar a função de controle entre os corpos.

Ao analisarmos as partituras das musiquinhas de comando, preocupamos-nos em estudar a sua prosódia. Queríamos averiguar se haveria alguma relação entre o tempo forte do acento musical e uma sílaba de alguma eventual palavra forte. Mas, observamos que, ao conter uma ordem, a letra como um todo pode ser entendida como constituída de palavras fortes. Assim sendo, seja qual for a sílaba a coincidir com o tempo forte, ela terá o papel de intensificar o mando contido na letra. Pode-se observar também, em algumas destas musiquinhas uma intenção de conduzir e de induzir as crianças a afirmações de entusiasmo, como:

can - te - mos fe - li - zes A can - ção do di - a  
É' se - gun - da fei - ra Di - a de - a - la gri - a! Can -

Na análise desta musiquinha de comando, ressaltam duas palavras: **felizes** e **alegria**. Talvez estas sejam as palavras-chave deste cântico que, desta forma, estaria impondo sentimentos às crianças. As sílabas **li** e **gri**, respectivamente das palavras **felizes** e **alegria**, que incidem nos tempos fortes, estariam conduzindo o sentido desta musiquinha, ou melhor, a ordem estaria sendo escamoteada através de uma alegria e felicidade impostas.

Além de conter ordens, este repertório transmite, muitas vezes, alguma "lição de moral", como na musiquinha abaixo:

Na pon - ta dos pés vou an - dan - do pra sa - la eu



sei que a-go-ra a gen-te não fa-la, bo-ni-to r  
 pou-so eu hei de fa-zer e a pro-fes-so-ra fe-  
 liz hei de ver

Observa-se pois, que neste cantar da escola os ensinamentos são passados, muitas vezes, de maneira contraditória. Se a musiquinha "Na Ponta dos Pés" ensina a não apoiar os pés com força, a outra afirma que "eu tenho dois pezinhos que servem para andar". Aparentemente elas se contradizem, mas, através da função que têm na escola, as duas garantem uma homogeneidade que acaba por neutralizar a sua aparente oposição.

Outra situação a ser destacada é a que observamos no quarto grupo, que é constituído por musiquinhas usadas para a comemoração de certas datas. Nestas, prevalecem as homenagens à figura feminina, principalmente através do dia das mães. A relação da mulher com a Escola Normal - Instituição predominantemente feminina - merece uma análise especial que faremos em outra ocasião. Contudo, podemos supor que a denominação "tia", usada pela nossa escola para designar a professora que trabalha com crianças, se origina de maneira de se entender o magistério como uma profissão adequada à mulher, representando, segundo este pensamento, uma extensão da figura materna e de suas tarefas domésticas.

Esta forma de olhar para o objeto foi clarificando o sentido deste fazer musical e, através da análise da função disciplinadora que exerce na instituição, aspectos extramusicais tornaram-se inteligíveis para o pesquisador. Procuramos refletir sobre a música da Escola Normal por intermédio de uma análise afirmativa, posto que não nos preocupamos em constatar se ela promove aulas de música através de métodos considerados "certos" ou "errados". Não era nosso interesse realçar o que ela não possui musicalmente, mas enfatizar o que ela produz. E ela produz práticas ou discursos musicais.

Vale reforçar que entendemos o discurso musical não somente como aquele que se refere à relação existente entre o texto e a música, ou como uma forma de expressão verbal sobre a música mas, principalmente, à própria música como discurso. No caso da Escola Normal os seus diversos discursos ou práticas musicais resultam da relação que esta instituição mantém com o contexto sócio-cultural

mais amplo no qual a escola encontra-se situada.

É importante reafirmar que a Escola Normal é uma instituição eminentemente ciosa de sua tradição. Por isso, sempre que surge algum movimento de ruptura estética, que através de alguma proposta nova poderá vir a afetar o "status quo" escolar, ela se sente ameaçada. Nestes momentos para se defender, aciona um mecanismo pelo qual absorve e reproduz o elemento novo que a amedrontava, numa tentativa de destruir a sua potência problematizadora. Portanto, quando este elemento penetra à escola, ele já foi, antes, envelhecido. Contudo, ao absorver o novo afim de reproduzi-lo, vestígios dele passam a integrar o discurso escolar que, desta forma, vai se transformando. Conclui-se que os discursos musicais da Escola Normal são produtos destas sucessivas absorções e reproduções dos inúmeros momentos em que surgiram novas propostas estético-educacionais. O que comprova a nossa análise de que a Escola Normal se articula com o tecido cultural brasileiro. Pode-se, pois, entendê-la como um universo circular, porém, em espiral, onde existe um processo de evolução que se faz compreender num duplo sentido - e onde a noção de discurso musical vai-se transformando, seja do ponto de vista das suas relações com o domínio extramusical, como também (e em sintonia com este) com o domínio estritamente musical. Esse dinamismo vive sob o poder da tradição, o que faz com que as transformações nunca cheguem a comprometer a função estritamente disciplinadora de uma música que para tal se realiza de forma linear, tonal, com poucas modulações, etc.

Entendemos, assim, melhor o sentido dado por Adorno, ao que ele chama de música ideológica, em cuja contradição se encerra justamente o encontro dos aspectos musical e extramusical - matéria-prima do fazer musical da Escola Normal. Este é, portanto, o sentido do canto escolar analisado que, complexo nas suas finalidades mas guardando uma simplicidade na sua construção, qual um refrão, vem-se repetindo de maneira infinda.

## NOTA

1. Trata-se da pesquisa "A Função da Música na Escola de Formação de Professores" que, financiada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP), culminou na Dissertação de Mestrado "Contemporaneidade Musical na Escola Normal: Coexistência de Vários Tempos", defendida no Conservatório Brasileiro de Música em junho de 1990.



## BIBLIOGRAFIA

- ARIES, Philippe - *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986
- ADORNO, Teodor - "Idéias para a Sociologia da Música". In: *Os Pensadores*. Rio de Janeiro, Abril Cultural, 1980, p. 295-367
- FOUCAULT, Michel - "O Olho do Poder". In: Roberto Machado (org.) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1986, p.209-228
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- FUKS, Rosa - *A Função da Música na Escola de Formação de Professores*. Relatório final de pesquisa apresentado ao Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP). Rio de Janeiro, 1989.
- GAZETA, Musical - Rio de Janeiro, Imprensa a Vapor H. Lombaerts e Comp., Anno I, nº 1; Anno II, nº 1-3, 5-11, 13-15, 20, 21, 23; Anno III, nº 1,4 de 1891, 1892, 1893.
- VALLE, Edna Almeida Del (coord.) e COSTA, Niobe Marques (sup.) - *Cantando na Escola*. Coletânea de músicas para normalistas e professores de 1º grau. Instituto de Educação, s.d.

## ESTÍMULO - IDÉIA - CRIAÇÃO

José Eduardo Martins

O complexo universal da criação tem como componente imperativo a idéia. Schoenberg admitiria que "as idéias invadem a mente de maneira imprevisível e, por vezes, tão indesejada, como um som musical nos chega aos ouvidos ou um odor ao nariz". (Arnold Schoenberg. *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963, p.82.)

A idéia inicial, que resultaria no esboço para o pintor, no tema ou estrutura para o compositor, no molde para o escultor, na hipótese para o cientista, recebe a influência de todo acervo cognoscitivo anteriormente absorvido pelo criador, bastando, por vezes, um estímulo para que o início da criação se figure.

A contemporaneidade situou a idéia em posição crítica; poder-se-ia admitir, mesmo, sob pressão. Considerando-se a música ocidental de concerto, verifica-se um afunilamento relacionado à necessidade da renovação permanente. Dificilmente um compositor atual, ao criar obra num todo homogêneo, buscaria em determinado segmento incluir uma sua criação composta vinte anos antes, como procedeu Bach, ao anexar no segundo volume do Cravo Bem Temperado de 1744, Prelúdios do I volume (1722).

As modificações na escrita de um autor processavam-se lentamente nos séculos anteriores, não existindo, basicamente, uma cobrança quanto à renovação por parte daqueles que mantinham o poder decisório. A aceitação garantida propiciava ao compositor escrever muito. Mais acentuadamente a partir do início do século XX, parcela considerável dos compositores passou a produzir menos, na medida em que a renovação mostrava-se norteadora para cada produção.

O criador contemporâneo poderia sentir-se em impasse. Dependendo de todo um acervo cultural, impactos causados pelas transformações cotidianas do meio em que frequenta, o compositor - considere-se sempre a presença do talento - pode ter seu mundo interior enriquecido pelo questionamento angustiante, inconformismo, reivindicação, paz... A idéia, essa aprioristicidade da criação, seria pois, o filtro dos acervos acumulados.

Mais acentuadamente, o compositor contemporâneo sofre todo o impacto do conjunto de modificações por que passa o mundo atual. A pressão da mídia, do agente cultural, das instituições financiadoras, estimulam a encomenda, fixando prazos, promovendo eventos, os mais variados. Torna-se difícil o autor não sofrer as influências oriundas das instituições financiadoras do Brasil e do Exterior. A qualidade destas, sob outro aspecto, poderia impulsionar, respectivamente, a qualidade da escrita. O agravamento da situação cultural no Brasil provoca essa



dependência, tornando mais rara a criação espontânea composta sem qualquer vínculo às promotoras de encomendas.

Em 1985, iniciamos um projeto pianístico visando a montagem de cadernos de homenagens a dois compositores brasileiros do passado. Oito autores homenagearam Henrique Oswald: Francisco Migone, Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli, Tsuna Iwami, Stephen Hartke, Rodolfo Coelho de Souza e Ricardo Tacuchian. As obras foram apresentadas durante o Festival Música Nova daquele ano.

Por ocasião do centenário de Heitor Villa-Lobos em 1987, ampliamos o projeto e tivemos dez compositores escrevendo peças específicas. A divulgação ampla da figura de Villa-Lobos determinaria aos compositores fixação maior ou menor a determinados procedimentos de Villa. Seis autores nacionais, Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Almeida Prado, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli e Roberto Martins, assim como Ramón Barce, da Espanha, Aurelio de la Vega, cubano naturalizado norte-americano, Wilhelm Zobl, austríaco e Jorge Peixinho, português, preencheram o caderno. Saliente-se o debruçar de Gilberto Mendes sobre a rítmica de Villa-Lobos em "Viva Villa", obra minimalista; o mapeamento dos ritmos latino-americanos na transcendente "Homenagem" de Aurelio de la Vega; o cotejamento de temas do "Cravo Bem Temperado" de Bach e de ritmos brasileiros nas "Bachianas Brasileiras no 10" de Ramón Barce e, na de Wilhelm Zobl "Ária brasileira - Bachianas européias no 1", a roupagem rítmica proibida para a célebre cantinela das "Bachianas no 5" de Villa-Lobos. As peças do caderno em homenagem a Villa-Lobos foram apresentadas durante o Festival Música Nova de 1987.

Um último caderno homenageou Camargo Guarnieri em seus oitenta anos, também em 1987. Razões extramusicais resultaram em apenas seis composições entre os quinze ex-alunos de Guarnieri. Atenderam ao pedido: George Olivier Toni, Almeida Prado, Breno Blauth, Eduardo Escalante, Kilza Setti e Sérgio Vasconcellos Corrêa. Este caderno ainda se mantém inédito quanto à apresentação pública.

Todos os três cadernos foram publicados em cópia dos manuscritos xerografados pelo Serviço de Difusão de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Quando Yvar Mikhashoff encomendou a dezenas de compositores a elaboração de Tangos, abriu uma possibilidade ampla para a extrapolação do projeto. O tango, por sua própria característica rítmica, poderia estabelecer uma parcela de "cerceamento" à livre criação, determinada pelo próprio contexto da dança.

Desde 1987, tencionamos abrir caminho para um determinado gênero que poderia ser um descortino para a criação, a mais livre possível. O Estudo pareceria nos revestir-se de características "sui generis", que ultrapassam as fronteiras formais, e, na sua abstração, tende a surgir uma determinada problemática a ser solucionada, problemática esta que pode ser a própria "idéia" do compositor. Sob

outra égide, o Estudo pode possuir os básicos atributos do autor, que resultam numa síntese de seus procedimentos. Assim procederam Chopin, Scriabine e, sobremaneira, Debussy, que entendia os seus Estudos como que pairando em estágio superior. Através dos Estudos é possível fazer-se o levantamento do idiomático técnico-pianístico de um autor.

Até o presente momento, nove compositores escreveram os seus Estudos a nosso convite. A todos transmitimos a necessidade da mais livre opção quanto à destinação técnico-pianística do gênero. Entendemos que a abertura ampla para o livre pensar poderá resultar, na medida em que as obras sejam criadas, na edificação de um perfil do atual estágio da criação brasileira específica para piano. Sob outro aspecto, num segundo estágio que já foi acionado, autores estrangeiros deverão colaborar nessa construção do Estudo, dando a ele a multifacetação processual, estilística e, até, geográfica.

Cronologicamente, o primeiro Estudo a surgir, quando o projeto ainda não tinha sido elaborado, foi o de Tsuna Iwami, compositor japonês naturalizado brasileiro. A obra data de 1983. A sua contribuição foi valiosa. O "pré-projeto" vinha à luz com uma visão internacionalizada. Iwami, partindo do magnífico estudo para a mão esquerda de Henrique Oswald, composto em 1921, elaborou sua criação dirigida igualmente para a mão esquerda. Em vários segmentos diversificados quanto a caráter e andamentos, há sempre a dualidade escritural, pianística ocidentalizada e um nítido orientalismo na organização interválica e nas reminiscências instrumentais do Japão.

Celso Mojola contribuiu com três Estudos. Em um primeiro, datado de 1988, "Estudo sobre uma esquisse de Debussy", o jovem compositor, em partindo de um fragmento de nove compassos de Debussy, por nós escolhido junto à Bibliothéque Nationale de Paris, "Les accords de septième regrettent", estabelece padrões percussivos e de ressonâncias.

Dois Estudos foram compostos em 1989. No primeiro, Mojola trabalha com motivos ornamentais ou não, e longos silêncios, movimentos convergentes e divergentes em semicolcheias em ambas as mãos, polirritmia constante e, entre os compassos 56 e 73, um jogo, onde semicolcheias e fusas intercalam-se em ambas as mãos, não em um todo, mas num fracionamento contido, resultando numa contribuição para a pianística. No segundo, em seus vários segmentos, Mojola expõe trinados que se alternam entre as mãos, num jogo polirrítmico, interpenetrando longas figuras preferencialmente repetitivas. Destaque-se a secção intermediária, onde o autor cria cartesianamente um jogo de figuras que se prolongam num acúmulo contido de recursos, mas sempre polirrítmicamente mais complexo.

Rodolfo Coelho de Souza, outro jovem compositor brasileiro, cria em 1989 o seu "Estudo em Si". Rodolfo pensou-o tradicionalmente, não desprezando determinados acúmulos contemporâneos. Conhecendo-se a produção do autor, percebe-se que o mesmo procurou uma adequação. Resulta num todo homogêneo. Rodolfo trabalha formas de arpejos em ambas as mãos, baseadas em interválica



assimétrica e processos arpejados em mãos alternadas. A coda apresenta uma interessante polirritmia que se acentua até o final.

Rubens Ricciard, o mais jovem entre os três citados, após a graduação junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, estudou durante quatro anos em Berlim, antiga R.D.A. Ao compor, em 1989, o "Estudo em Homenagem aos 'Quadros de uma Exposição' de Moussorgsky", no centenário do compositor russo, traça uma visão caleidoscópica da célebre obra do autor. Tripartido, o Estudo apresenta Prelúdio, Interlúdio e Fuga, e, em todos os segmentos, temas dos "Quadros..." são citados na textura rica de Ricciardi de maneira austera, irônica ou jocosa. A Fuga evidencia um notável conhecimento técnico-composicional, sendo complexa e bem diversificada. Na coda - In Memoriam Luiz Gonzaga, o rei da música nordestina - Rubens homenageia, numa interação generalizada, a música brasileira através de rítmica típica.

Os Estudos de Almeida Prado, datados também de 1989, situam-se na esfera da transcendência plena pianística, oriundos de atavismos que remontam a Liszt, Debussy, Ravel, Messiaen. Pianista, o compositor Almeida Prado sabe como poucos utilizar-se de todos os recursos que o piano proporciona. Os seus Estudos, se têm paternidade nas "Cartas Celestes", possuem a personalidade do caminho novo, da busca de soluções e propostas para a pianística contemporânea.

Almeida Prado compôs as "Três profecias em forma de Estudo" durante uma fase mística. O "Estudo de ressonâncias", tem, na explicação do autor, "(...) como objetivo trabalhar as ressonâncias e o uso do pedal, criando cores e figurações novas através os harmônicos". Quatro seções estruturadas em centros tonais distintos: em torno de Si, em torno de Fá, em torno de Ré bemol e em torno de Sol, além de uma coda. O segundo Estudo é um complexo estudo rítmico e, formalmente, um Rondó ABACADA (codeta). O terceiro é um Estudo de acordes "legato", trêmulos, notas repetidas, trinados. Tem-se um tema, três variações e uma coda. Almeida Prado explora ao máximo o recurso dos materiais empregados.

Dois professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, situados entre os mais importantes compositores brasileiros da atualidade, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira endossaram o projeto.

Gilberto Mendes relutou inicialmente, narrando jocosamente o episódio em artigo, onde analisa o primeiro Estudo escrito (*Cadernos de Estudo, Análise Musical* nº 3. São Paulo, Através, Outubro 1990, p. 113-125). Nomeia-o: "Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul". Gilberto escreveu no artigo citado: "Por essa época eu estava com os mares do sul na minha cabeça - e é preciso acrescentar que sou um homem dos mares do sul, do Atlântico sul que banha Santos, onde nasci e estou vivendo toda a minha vida..."

A obra, composta em 1989, é basicamente monódica e os intervalos, amplos ou não, percorrem o teclado impecavelmente, em acepção metronômica, restando ao intérprete criar a dinâmica e estabelecer o mais preciso legato. Acordes arpejados surgem após longas exposições monódicas. Citações: acordal a Webern, e,

ao tema de Eisler "Vom sprengen des Gartens" "unem" os dois, ou melhor, os três compositores nesse caminhar inusitado.

Um segundo Estudo de Gilberto Mendes, "Outro Estudo? Ulysses em Copacabana", de 1991, é a versão para piano solo de "Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour" para dez instrumentos, inclusive piano basicamente ininterrupto, estreado em 1989 em Patras, na Grécia, e após, difundido em São Paulo, Rio e Lisboa. A sugestão a Gilberto Mendes foi clara: Ulysses "orquestral" é extremamente rica nas suas apresentações temáticas, ou não, basicamente "individualizadas", possibilitando a realização ao piano solo bem timbrística, pois os instrumentos como flauta, clarineta sib, sax alto em mib, trompete em sib, violão, violinos, viola, contrabaixo e piano, mantêm-se no todo da criação em exposições nítidas. A obra, na versão para piano, é pois um estudo que transcende aspectos sonorísticos.

Willy Corrêa de Oliveira é sempre imprescindível. Os seus três Estudos mostram um invejável poder criativo. Não há elo que os una. O primeiro, escrito em 1989, "Estudo in memoriam a Hans Eisler e ao povo da D.D.R." teria o "ao povo da D.D.R." tirado raivosamente pelo próprio autor, após este ter sido notificado de que, meses antes da queda do Muro de Berlim - a D.D.R. totalmente fechada - recusaram-se os patrocinadores do recital onde a obra foi apresentada em 1ª audição, a inclui-la, sob a alegação de que o povo alemão é um só. Nesse Estudo, Willy utiliza-se de um tema de Hanns Eisler e desenvolve cinco variações, sendo, no todo, uma notável contribuição pianística: deslocamentos rápidos de oitavas projetadas por ambas as mãos, disjuntamente por todas as regiões do teclado; ressonâncias; trilhos complexos; deslocamentos "a la campanella"; polirritmia; "uníssonos" nas mais variadas distâncias.

Em 1990, Willy compõe "Estudo-retrato de José Eduardo". Toda a realização das semicolcheias rapidíssimas é executada ou pela mão esquerda, ou pela direita, sempre nas regiões limites do teclado, e, quando isso ocorre, o tema em figuras longas apresenta-se polirritmicamente. A coda é sugestivamente timbrística, lenta, finalizando com uma criação de "Vers la flamme" de Scriabine, por referências óbvias do intérprete. Há nítida presença de obsessivos desenhos em ostinato.

O último dos Estudos é "L'éternel printemps", de 1991, que, em apresentação, deverá ser o estudo intermediário. Todo sonorístico, timbrístico, havendo claras alusões a Scriabine, Chopin e sobremaneira às opções do acervo do próprio compositor. Todos os três Estudos são profundamente enriquecedores para a pianística brasileira.

Transcendente também é o "Estudo-variações" sobre o tema "Pega essa nêga e chêra" de Paulo Costa Lima, composto em 1991. Baseia-se num canto do alto São Francisco, e elabora um complexo universo contínuo, onde pulsações rítmicas são intermediadas por seções timbrísticas, lentas, reflexivas. O percorrer o teclado todo na percussividade rítmica, simétrica na pulsação, assimétrica na



organização pianística, estabelece critérios avaliativos surpreendentes.

H.J. Koellreutter, esse personagem lendário, marco histórico de período conturbado e promotor da "ruptura de mercado", após longo estágio de um nacionalismo exacerbado, pensou em dois diagramas: "Estudos para José Eduardo" (1991). O impreciso e o paradoxal, "(...) valores complementares de uma estrutura musical, definida e indefinida ao mesmo tempo, onde os elementos e ocorrências musicais, analogamente, são perceptíveis e imperceptíveis, contínuos e descontínuos" (H.J. Koellreutter. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, Movimento, p.7), permanecem como essência destas criações.

Koellreutter estabelece para os seus Estudos propostas para ressonâncias e simultaneidades, um grande círculo onde as opções gráficas representadas por figuras geométricas, triângulos, quadrados e círculos inseridos no grande círculo - cada uma correspondendo a determinado número de figuras - são interconectadas através de linhas. Uma escala a a g, externa ao grande círculo, estabelece as oitavas do teclado, onde figuras geométricas contidas no círculo estariam situadas. Composição dos acordes ou notas isoladas, dinâmica e notas acidentais ficam a critério do intérprete em plano previamente elaborado por este, mas, estritamente "encaixadas" no mapa de Koellreutter.

Para onde caminha o "piano brasileiro"? É uma pergunta complexa. A criação de autores do país evidenciou no passado a mais competente qualidade. Com a proliferação de tendências internacionais interligadas através do fácil acesso que os músicos do mundo inteiro têm, conhecendo-se, fazendo-se ouvir, inevitável seria que a criação para piano sofresse influências. Contudo, nesse primeiro mapeamento de Estudos - alguns dos mais significativos compositores brasileiros prometeram a adesão ao projeto -, a constante qualitativa é clara, a diversificação o é igualmente, mas, como curiosidade, referências comuns existem entre autores que não se privam cotidianamente - o que é normal. Acreditamos que nesses próximos anos possamos ter, aí sim, uma análise sob vários fatores de toda a produção específica, é bom frisar, podendo-se compreender o enriquecimento pianístico e o porquê das opções estilísticas.

## 1as. AUDIÇÕES DOS ESTUDOS \*

TSUNA IWAMI - *Estudo para a mão esquerda*. Festival Música Nova. MASP, São Paulo, 22 out. 85

CELMO MOJOLA - *Estudo sobre uma esquisse de Debussy*. De Ijsbre Ker, Amsterdam, Holanda, 15 dez. 88.

\_\_\_\_\_ - *Dois Estudos*. Palácio Sansouci, Potsdan, Alemanha, 31 mai. 89

ALMEIDA PRADO - *Três profecias em forma de Estudo*. Palácio Sansouci, Potsdan, Alemanha, 31 mai. 89.

RODOLFO COELHO DE SOUZA - *Estudo em si*. Palácio Sansouci, Potsdan, Alemanha, 31 mai. 89

GILBERTO MENDES - *Um Estudo? Eisler e Webern passeiam pelos mares do sul*. Palácio Sansouci, Potsdan, Alemanha, 31 mai. 89

\_\_\_\_\_ - *Outro Estudo? Ulysses em Copacabana*. Teatro Municipal "Brás Cubas". Santos, 26 ago. 91. Festival Música Nova

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA - *Estudo in memoriam Hans Eisler*. Palácio Sansouci, Potsdan, Alemanha, 31 mai. 89

\_\_\_\_\_ - *Estudo-Retrato de José Eduardo Martins*. MASP, São Paulo, 25 ago. 90. Festival Música Nova.

\_\_\_\_\_ - *Estudo "L'éternel printemps"*. Salvador, 19 ago. 91.

RUBENS RICCIARDI - *Estudo em homenagem aos 'Quadros de uma Exposição de Modest Moussorgsky*. Teatro Municipal "Brás Cubas". Santos, 18 nov. 89.

PAULO COSTA LIMA - *Estudo variações "Pega essa nêga e chêra"*. Salvador, 19 ago. 91.

H.J. KOELLREUTTER - *Estudo para José Eduardo (dois diagramas)*. Festival Música Nova. Santos, 26 ago. 91

\* Com exceção do Estudo de Celso Mojola "Estudos sobre uma esquisse de Debussy", estreada pelo próprio compositor, todos os outros Estudos foram apresentados em 1ª. Audição Mundial pelo pianista José Eduardo Martins.



in ancient Rome. Music students are often in competition with each other and are rigorously examined. Such parents and politicians. Teachers who have been musically trained in traditional ways feel confident to pass on their own knowledge and skills. Teaching objectives are pretty clear. Assessment is not problematic. It is not so hard to tell whether a student is making progress on the trombone or marimba: identifiable musical skills have to be demonstrated.

Keith Swanwick

### Introduction

Thinking and practice in music education often seems in tension between two conflicting perspectives. The first of these I will call the "receptive" and the second the "creative". In this paper I hope to demonstrate how these views can be productively resolved in a synthesis derived from observing how children actually create music. The conclusions I shall draw will lead to a reconsideration of the value of music.

### The "receptive" view of music education

The receptive view of education regards pupils mainly as inheritors of a set of cultural values and practices needing to master relevant skills and information in order to take part in society. Schools and colleges are seen as important agents in this process of transmission. The task of the music educator therefore is to initiate students into musical traditions and teach the skills necessary for this. There may be a commitment to learning to play a musical instrument, to read music and familiarity with a repertoire of "masterworks". A fine example of the receptive or traditional view of music education is the work of Kodaly and the extensive materials that form his *Choral Method*. This highly structured, sequential approach was intended to develop musicianship through singing, especially sight-singing. He was convinced that every child should learn to read music, otherwise: "millions are condemned to musical illiteracy, falling prey to the poorest of music" (Kodaly, 1974: 119-204).

For Kodaly, pupils are to be initiated only into music of "unquestioned quality", beginning with (in his case) the folk traditions of Hungary and proceeding by steps to encounter the music of the European classical traditions.

In the less rigorous atmosphere of many of our schools, teachers may still feel that children should at least come into contact with "good" music, that they should have some idea of how staff notation functions, that they should know something about important musicians and their work. Whenever possible, children will be encouraged to take up a musical instrument, thus gaining direct access to a valued tradition.

Part of the receptive or traditional view, is often a belief in the value of competition and strict assessment, which goes back at least until the time of Nero



in ancient Rome. Music students are often in competition with each other and are rigorously examined.

Such a view is powerful and attractive. Its values are shared by a number of parents and politicians. Teachers who have been musically trained in traditional ways feel confident to pass on their own knowledge and skills. Teaching objectives are pretty clear. Assessment is not problematic. It is not so hard to tell whether a student is making progress on the trombone or marimba: identifiable musical skills have to be demonstrated.

Above all, there is an accepted attitude to pedagogy. For example, in violin teaching, a long line stretches back to Mozart's father and beyond. And though there may be small disagreements as to the how and the what - the particular method of instruction and the material that might best be used - rarely is there conflict over the aim, the why.

In general school education, one outcome of the "receptive" view is a curriculum consisting of popular classics on disc, singing national or other well known songs and written factual information about music and musicians. The effect can be of a curriculum which resembles the scraps falling under a rich man's table, the cold left-overs of other people's musical food, often unappetising. Meanwhile, the musician/teacher's mind is elsewhere, perhaps planning his or her next rehearsal or performance with elective groups outside of the classroom timetable and perhaps outside of school, or looking forward to going home to play Bach on the piano.

Those students who are given opportunities to learn to play an instrument often become stuck in trying to cope with notational or manipulative problems and may give up altogether or carry on playing in a mechanical and uncommitted way. The Swiss educator, Jacques-Dalcroze, found conservatoire music students lacking in fluency and expressiveness. They struggled to play technically correctly, but lacked a feeling of rhythmic involvement and musical sensitivity.

Yet, many young people have learned to play and sing and frequently have developed an understanding and love for music as a consequence of music teaching based on "reception" and we must be careful not to dismiss its obvious values; those of continuity, tradition, skill and quality.

### The "creative" view

Over the past forty years or so, an alternative perspective on education has gained ground, a view which emphasises "expression", "feeling" and "involvement"; shifting our attention from the student as "receiver" to the student as "explorer", as "creator".

Music's first internationally recognised "progressive" educator was Carl Orff. His emphasis (in the 1950's) was that musical involvement should be immediate and for everyone, not just a few talented and motivated children. Notational skills and instrumental instruction were to be subordinated to improvisation and the development of musical imagination. Orff was convinced that children could be

encouraged to be creative by returning to fundamentals, to what he called "elementals". Their music making should be "near the earth", natural and physical. Music should also become reunited with movement, dance and speech, as it once was and is in tribal cultures where ritual, ceremony and myth are powerfully united. (Keetman, 1974).

Through the 1960's, this idea was developed, stressing the creativity of children rather than received traditions. In Britain an influential advocate was John Paynter. In Canada, Murray Schafer, developed a similar position. In the USA this view has not been so generally adopted.

The "creative" view asks us to see children as musical inventors, improvisers, composers; either in order to encourage something called "self-expression", or as a direct way of coming to understand how music actually works; handling sound as an expressive medium. One consequence of this is that the teacher's role is transformed from that of musical director to that of pupil facilitator; stimulating, questioning, advising and helping, rather than instructing, showing or telling.

Helpful as this change of emphasis has been, it is thought by some to bring with it the risk of aimlessness; a cul de sac of experimentation without development. The success of such an approach relies on teachers being exceedingly sensitive to the musical products of the students. We are to look and listen carefully to what students actually do. That is my question for this conference: what are we looking for; what is musical creativity?

### The essential nature of creativity

The elements that make up creative behavior have been often analyzed. The list given by Guilford (1970) seems as comprehensive as any:

- fluency (the flow of ideas, having lots of possibilities in mind);
- flexibility (divergence from previous ways of thinking, seeing new relationships);
- originality (making something new, at least for the person concerned);
- sensitivity to problems (identifying a worthwhile question or task);
- redefinition of problems (seeing things in a new way);
- elaboration (developing ideas and communicating them to others).

We should notice that there is absolutely nothing in this list which suggests that creativity springs up from inside a person without interaction with the rest of the world. As the saying goes, "creativity favours a well-prepared mind".

Education has to be concerned with the relationship of the internal spring of energy in the person and the cultural web that sustains and nourishes the individual. This can be seen most clearly if we study the musical compositions of



children. Fortunately, we have been able to do this in the UK because composing is a part of the general music curriculum.

### Origins of the research

In 1986, the publication of the article by Swanwick and Tillman, *The Sequence of Musical Development: A Study of Children's Composition*, marked the first systematic attempt in Britain to map out the musical development of children. Since then there has been considerable interest in this account of the development of children's musical understanding and versions have appeared in various languages, including Polish, Dutch, Portuguese and Japanese.

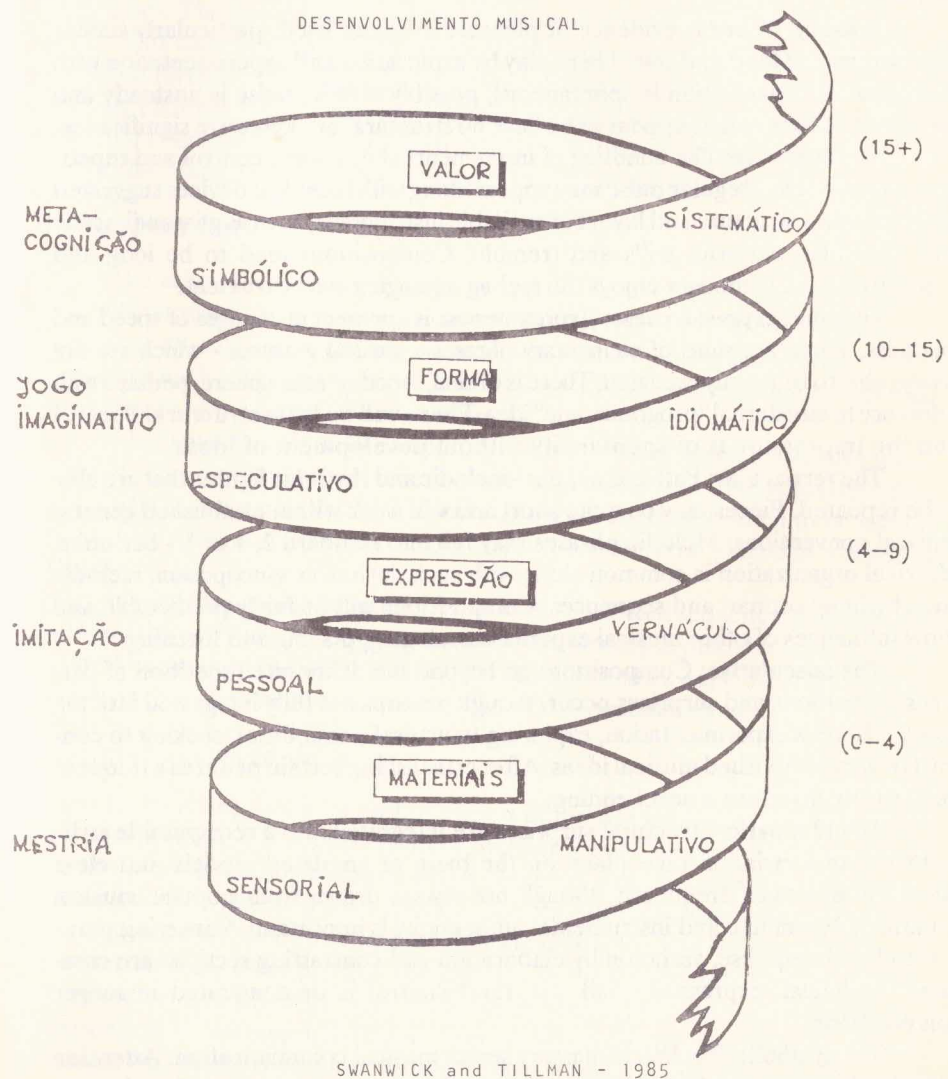
The children we observed were aged 3 to 14 years. These were pupils in three London schools and came from different ethnic and cultural groups, including Asian, West Indian, African, Northern and Southern European backgrounds. Their musical compositions were recorded on tape nine times each year, giving us 745 compositions from 48 children over four years. We were then looking not only at a cross-section of children of different ages, but in some cases, at a longitudinal spectrum of compositions from the same children over a long period of time, in some cases up to four years.

The central question was: could these compositions be grouped into and interpreted by a coherent theoretical framework? It became possible to relate this to my earlier theoretical model which defines the main elements of musical experience. I call these:

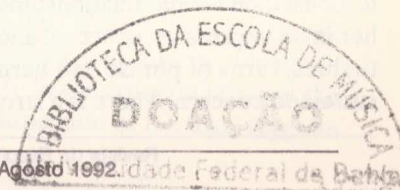
materials,  
expression,  
form,  
value.

The obvious basic element of musical experience are the materials of sound, which even by themselves can be fascinating and exciting. Young children spend a lot of time exploring sounds. Expression is the range of gestures that music makes - not our expression but its expression. Children can hear moods, feelings and movement in music. Form is quite simply the arrangement of expressive gestures (phrases for example) into repetitions and contrasts which have the potential to create surprise. A joke works in the same kind of way. Given the opportunity, older children can appreciate structural change and development in music. Contact with music can lead also to it becoming a part of our value systems. We seek it out. We appreciate music as a significant human activity.

As we began to listen carefully to the compositions we had on tape, each of these elements seemed to evolve in the order I have given and came to be seen to have two facets. Visual representation requires two dimensions, that of a spiral, or a helix.



SWANWICK and TILLMAN - 1985





The central words are the four domains of musical experience: materials, expression, form and value. The terms on the left are psychological concepts. The sub text on the left and right sides came mainly from our analysis of the children's compositions. The emerge follow the ages of the children and can be summarised as follows.

**Sensory:** There is evidence of pleasure in sound itself, particularly timbre and extremes of loud and soft. There may be exploration and experimentation with instruments. Organization is spontaneous, possibly erratic, pulse is unsteady and variations of tone colour appear to be have no structural or expressive significance.

**Manipulative:** The handling of instruments shows some control and repetitions are possible. Regular pulse may appear along with technical devices suggested by the physical structure and layout of available instruments; such as glissandi, scalic and intervallic patterns, trills and tremolo. Compositions tend to be long and repetitive as the composer enjoys the feeling managing the instrument.

**Personal expressiveness:** Expressiveness is apparent in changes of speed and loudness. There are signs of elementary phrases - musical gestures - which are not always able to be exactly repeated. There is drama, mood or atmosphere, perhaps with reference to an external "programmatic" idea. There will be little structural control and the impression is of spontaneity without development of ideas.

**The vernacular:** Patterns appear - melodic and rhythmic figures that are able to be repeated. Pieces may be quite short and will work within established general musical conventions. Melodic phrases may fall into standard 2, 4 or 8 - bar units. Metrical organization is common along with such devices as syncopation, melodic and rhythmic ostinati and sequences. Compositions will be fairly predictable and show influences of other musical experiences; singing, playing and listening.

**The speculative:** Compositions go beyond the deliberate repetition of patterns. Deviations and surprises occur, though perhaps not fully integrated into the piece. There is experimentation, exploring structural possibilities, seeking to contrast of vary established musical ideas. After establishing certain patterns a frequent device is to introduce a novel ending.

**The idiomatic:** Structural surprises are integrated into a recognisable style. Contrast and variation take place on the basis of emulated models and clear idiomatic practices, frequently, though not always drawn from popular musical traditions. Harmonic and instrumental authenticity is important. Answering phrases, call and response, variation by elaboration and contrasting sections are common. Technical, expressive and structural control is demonstrated in longer compositions.

**The symbolic:** Technical mastery serves musical communication. Attention is focused on formal relationships and expressive character which are fused together in an impressive, coherent and original musical statement. Particular groups of timbres, turns of phrase and harmonic progressions may be developed and given sustained concern. There is a strong sense of personal commitment.

**The systematic:** Beyond the qualities of the previous level, works may be based on sets of newly generated musical materials, such as scales and note rows, novel systems of harmonic generation, electronically created sounds or computer technology. The possibilities of musical discourse are systematically expanded.

This was our map of the process of children's musical development, though it needed further exploration. In 1990 I was able to conduct research on compositions by children from a different cultural setting, Greece, the island of Cyprus. (This data became available thanks to Michael Stavrides, who is the Music Inspector for the island and currently a research student in my department).

### The Cyprus Data

We asked the Cypriot children to make a piece of music starting from the idea of "contrasts" and we collected over 600 recordings from several primary and secondary schools. From these were selected at random 28 compositions, seven items from each of four age groups: 4/5; 7/8; 10/11; 14/15. These compositions were then assembled in random order on tape.

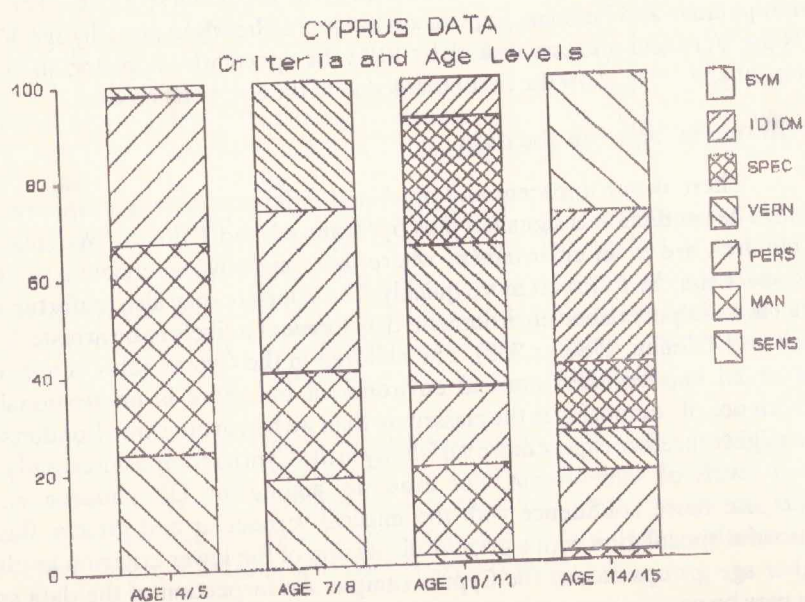
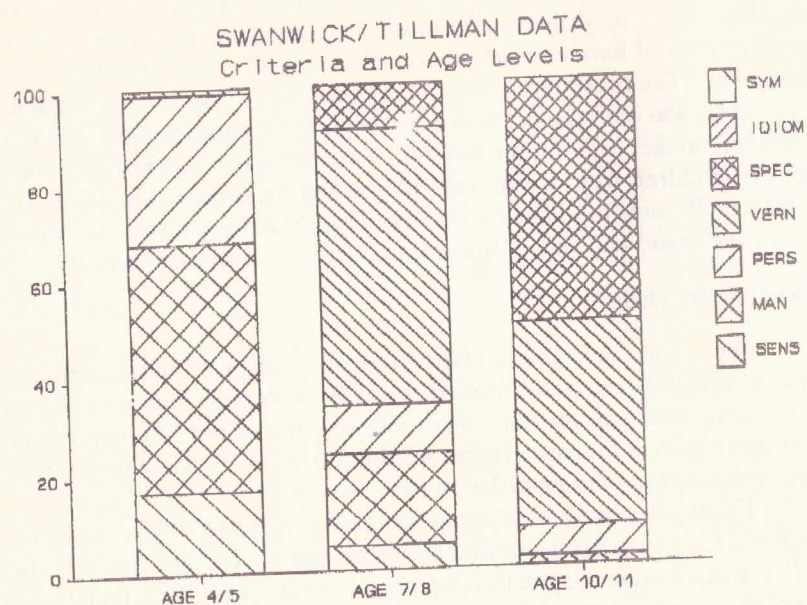
The taped sample of 28 compositions was played to seven music teachers in England. They were first given time to absorb and discuss the statements described earlier which summarise the developmental spiral. These were then to be used to assess the Cyprus compositions; each composition was to be placed in a criterion category.

I found that the spiral modes arrive in the predicted sequence. The Sensory, Manipulative and Personal Expression levels are already in place by age 4/5; by age 7/8 the Vernacular is established; by 10/11 the Speculative appears; and compositions at age 14/15 show the first emergence of the Symbolic mode.

### Differences between the data

There is one apparent and predicted difference between these two sets of data. The prediction is signalled thus by Swanwick and Tillman: "We suspect that, if children are in an environment where there are musical encounters, then this sequence may be followed more quickly. The opposite may also, unfortunately, be true: in an impoverished environment, development is likely to be arrested" (Swanwick and Tillman, 1986, p. 338). The children in the Cyprus schools are certainly not in an impoverished musical environment but there is unquestionably less experience of composing in the classroom than we had in our three London schools. We might therefore expect more variability in the Cyprus compositions and possible lower levels of achievement. For example, among the UK children we might anticipate more confidence with the musical vernacular and greater fluency in structural speculation with a greater dispersion of the lower criterion levels in the higher age groups among the Cyprus sample. An inspection of the data suggests this may be so.





### The implications for developing creativity in the curriculum

There is a practical message here for teachers who wish to engage children in musical composition. How might we best organise pedagogy? For example, we may have decided to base an activity with young children on the fairly basic materials of short and long sounds. Let us make sure that the first stage of the **sensory** is properly entered, that sounds are enjoyed. There are different degrees of shortness and a very long sound has a very different sensory effect from one that is only moderately long. These perceptions are an important precondition for sensitive manipulative control.

Now we must learn how to sustain long sounds, what techniques may be involved on different instruments, the use of beaters or bows, for example, to continually activate sound as a tremolo. We might now move to explore the expressive potential of combining short and long sounds into mood or gesture. Is each student able to generate musical character, dramatic or atmospheric, using short and long sounds? Is this expressive quality communicated to others? Could we represent them through gesture, in movement? Once we grasp that musical expression is a form of imitation then we can immediately see relationships with movement, drama, poetry and visual images.

The relationship with movement is particularly important for the younger child. Music is abstracted movement. It can often be best appreciated through real movement. We have research evidence to show that when children move to music they tend to perceive more and remember more.

We could also perform and listen to music where long and short is part of common musical practices, the **vernacular**, for example in dance rhythms of long-short; long-short; long-short. If the children are above the age of about 9, we may want to move towards the **speculative**. Can they create a musical **surprise** using short and long sounds? Can they make a piece that holds the interest? Can we devise episodes or passages that relate to one another as contrasts or repetitions? With children in their early teens we shall be concerned to broaden the range of what is considered to be acceptable in **idiomatic** terms. This will certainly lead them to encounter the music of others, either as performers or in audience. We began a project with "short" and "long" but may end with Villa Lobos or Milton Nascimento.

What I am suggesting is a **creative** attitude towards music curriculum development. We can start from exploration of a set of musical materials, then we shall be looking for the next question to ask. Asking the next question depends on having an idea as to what possible developments might be "round the corner". The spiral has many corners!

More simply: we can start a project in one of three ways. Start off from materials ("make a piece using three notes or four different vocal sounds"); start from an expressive idea ("make a piece called 'darkness'"); set a structural problem ("make a musical surprise").



## Conclusion

One thing is certain, creativity is not promoted by staying either on the left or on the right of the spiral. We must not limit education to the left, or the "creative"; to the sensory, to personal expressiveness and to the speculative. Nor can we just attend to the right, the "receptive"; to manipulative skills, fluency with the musical vernacular or idiomatic authenticity. If we observe what children actually do as musicians, we shall notice that crossing from side to side seems to be a developmental necessity: it must therefore be an educational imperative. The receptive and the creative are two sides of one coin. Trying to have one without the other is like trying to clap with one hand.

## The big question

Is musical creativity transferable to other activities? The answer is that we just do not know. Music is just one way of being sensitive and intelligent. It is one of the ways chosen by all cultures throughout history. It is a way of knowing. We ought never to be forced to argue that music is in the curriculum because it helps us do other things. It helps us become ourselves as human beings. Musical creativity is not interchangeable with scientific, mathematic or technological creativity. Nor is it the same as creativity in drama, dance, the visual arts and literature. If a city, a state, or a country, wishes to develop in its citizens abilities to understand the world, then music finds a place there. It cannot be exchanged with another art or left out. It is a unique form of discourse.

## BIBLIOGRAPHY

- Bunting, R. 1977. *The Common Language of Music, Music in the Secondary School Curriculum. Working Paper 6, Schools Council, York University.*
- Gardner, H. 1973. *The Arts and Human Development.* New York: Wiley.
- Hargreaves, D.J. 1986. Developmental Psychology and Music Education. *Psychology of Music, 14 (2), 83-96.*
- Keetman, G. 1974. *Elementaria: First Acquaintance with Orff-Schulwerk,* London: Schott.
- Kodaly, Z. 1974. *The Select Writings of Zoltan Kodaly,* London: Schott.
- Moog, H. 1976. *The Musical Experience of the Pre-School Child.* (translated by Claudia Clarke) London: Schott, First published in Germany, 1968.
- Ross, M. 1984. *The Aesthetic Impulse.* Oxford: Pergamon Press.
- Swanwick, K. 1983. *The Arts in Education: Dreaming or Wide Awake? Special Professorial Lecture,* London University Institute of Education.

Swanwick, K. & Tillman, J. 1986. The sequence of Musical Development, *British Journal of Music Education. Vol. 3. No. 3, Nov.1986, Cambridge University Press.*

Swanwick, K. -1988. *Music, Mind and Education.* London: Routledge.



## MÚSICA: UM DISCURSO POTENCIALMENTE POLÍTICO

*Ilza Nogueira*

“Je suis employé dans l’industrie de la culture. Et ma notion de fabriquer cette culture, c’est anthropologique justement.”

*Mauricio Kagel*<sup>1</sup>

Dentre suas múltiplas perspectivas de focalização da música como “modelo conceitual”, o I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA propõe-se observar a criação musical, refletindo os significados e sistemas que decorrem da necessidade de expressão do homem. Analisando-a em si, em relação ao seu produtor e ao seu receptor, o Simpósio sugere, portanto, a observação da criação musical sob a perspectiva de um sistema de comunicação; e a análise do trânsito entre as intenções do Produtor, a Mensagem simbolizada e as expectativas do Receptor, sob a complexidade dos aspectos de ordem cultural e social que circulam neste sistema.

Uma apresentação diagonal das características específicas da “comunicação” musical parece-me indispensável à abordagem do tema “A criação musical refletindo políticas”. Como focalizar o discurso musical sob a perspectiva de uma função social, sem partir da reflexão sobre a natureza e os mecanismos do sistema que veicula esta função? Como questionar a propriedade da função política na música, sem a compreensão da dialética entre a criação e a percepção artística, entre o sistema de comunicação e o processo cultural, em cujas relações a música realiza-se? Como, finalmente, raciocinar sobre o poder de influência efetiva da obra musical sobre o indivíduo e o sistema sociocultural, sem discuti-la como arte semântica e avaliar a sua capacidade de assemelhar-se, evocar, expressar, imitar, indicar, referir-se, representar, reproduzir, significar ou simbolizar emoções, humores, imagens, movimentos, sentimentos, processos, qualidades, outros eventos musicais, ou mesmo nada?

Considerando as relações entre o discurso musical e o discurso sobre música, Charles Seeger percebeu a distinção fundamental entre os dois, na existência de um nível da experiência musical que não se pode reproduzir na linguagem verbal: “a música comunica<sup>2</sup> alguma coisa que as palavras [speech] não conseguem transmitir” (1977: 107). Admitindo as limitações da linguagem humana para caracterizar um determinado nível da experiência musical, Seeger reconhece a particu-



laridade do discurso artístico como meio de comunicação. Deduz-se desta colocação que o modelo de comunicação da linguagem humana não pode ser tomado como referencial na abordagem da “comunicação musical”. Que esta, portanto, deverá ser compreendida em seus próprios termos; isto é, como um sistema que tem seus próprios mecanismos de funcionamento. O reconhecimento da particularidade da linguagem musical como meio de comunicação não é produto do raciocínio musicológico. Depondo sobre sua produção, Maurício Kagel reconhece que o ímpeto da criação musical está diretamente relacionada à necessidade de uma comunicação, cujo conteúdo extrapola o potencial de realização comunicativa da linguagem humana: “Se digo: ‘Quero fazer música, sou compositor’, é porque, inconscientemente, digo a mim próprio que a linguagem (verbal) não é a forma de comunicação necessária para mim” (Kagel 1973: 52).

Para observarmos a criação musical como discurso potencialmente político, partiremos do ponto de vista de que a música, acima de tudo, dirige-se aos ouvintes e intérpretes; e o compositor tenciona atingir o comportamento destes (Coker, citado em Nattiez 1990: 18). Para Witold Lutoslawski, sua música é a expressão daquilo que ele tem a comunicar aos outros (1968b, 48); e umas das razões pela qual ele compõe é “evocar no ouvinte uma série de reações específicas” (1970: 133). Abordando o fator sociológico na experiência musical, Pierre Schaeffer observa que “a obra não tem sentido senão comunicada”, e que a comunicação é para o artista criador “uma questão de princípio, quer ele considere o público contemporâneo ou interlocutores ideais, de uma cultura ou época ainda por vir” (1966: 477). Em todos esses depoimentos, identificamos a intenção de comunicação mobilizando a ação criativa.

Refletindo sobre a música como linguagem em si, isto é, com propriedades independentes de seus modos de reprodução ou de realização (reduzindo a expressão musical, portanto, ao seu nível mais abstrato), Schaeffer não perde de vista aquilo que ele considera um *postulado fundamental*: o fato de que “toda música é feita para ser ouvida”, e, portanto, “toda linguagem musical possível está relacionada a valores elaborados a nível da percepção” (ibid.: 133). Compartilhando este mesmo pensamento, Lutoslawski considera: “... todos os métodos elaborados para a organização musical só tem valor se produzem uma experiência particular para o ouvinte, como tenciona o compositor - mesmo que isto só aconteça após a obra ter sido ouvida muitas vezes” (1968a, 121).

Schaeffer apresenta duas alternativas para a consideração do processo da comunicação musical: 1) como uma série de *atividades artísticas* revezando-se entre o compositor e o ouvinte, e passando pelo intérprete e/ou pela gravação; ou 2) como uma sucessão de *resultados* (partitura, fenômeno físico, estímulo fisiológico, percepção musical). Seja qual for o ponto de vista considerado, para Schaeffer o problema propriamente artístico encontra-se nas duas extremidades: a obra imaginada e a obra percebida. Ele reconhece, no entanto, que nenhum dos personagens participantes desta cadeia de atividades artísticas limita-se à função específica que

o fenômeno da comunicação lhe atribui dentro do processo. A função da interpretação, por exemplo, não se define como um mero gesto reflexo originado do signo representado na partitura como se poderia prejulgar. O intérprete tem a orientação de orientar a percepção do ouvinte e de imprimir caráter à obra; e nesta intenção caracteriza-se, portanto, a função específica do compositor. Este, por sua vez, é orientado durante o processo criativo por uma pré-audição. Já o ouvinte, no curso de um processo de percepção ativo, *constrói* o significado da mensagem simbólica; trata-se, portanto, de uma recriação, baseada na experiência individual. Para Schaeffer, esta espécie de cumplicidade, que permite a cada atividade exercer-se em função das outras, é dependente de uma experiência comum (ibid.: 130-131).

A teoria de Schaeffer relativa à inerência do princípio da comunicação no ato criativo, ou seja, à atuação do processo perceptivo na ação criativa, pode ser verificada em depoimentos de Stravinsky. Dedicando um capítulo de *Poetics of Music* à composição musical, o compositor refere-se ao impulso criativo como “reflexo condicionado”: “toda criação pressupõe, em sua origem, uma espécie de apetite, que resulta do antegosto da descoberta”. Colocando a questão em si, Stravinsky observa que este apetite resulta do simples pensamento de organizar elementos musicais que atraem sua atenção. Desta afirmação, deduz-se um compromisso do compositor para consigo próprio, uma vinculação da criação artística ao seu gosto pela estruturação, como resposta a uma necessidade natural, não correspondendo a uma intenção de comunicação. Neste mesmo capítulo, projetando-se no outro extremo da cadeia da comunicação musical (como receptor), Stravinsky avalia as estratégias composicionais de Wagner em função das expectativas do ouvinte:

Sob a influência de Wagner, as leis que asseguram a vida da canção foram violadas, e a música perdeu seu sorriso melódico. Talvez seu método de fazer as coisas tenha respondido a uma necessidade; mas esta necessidade não foi compatível com as possibilidades da arte musical, pois a música é limitada em sua expressão em medidas exatamente correspondentes às limitações do órgão que a percebe<sup>3</sup> (1982: 62-63).

Os depoimentos de Stravinsky conduzem às seguintes deduções: 1) o ato criativo não resulta, necessariamente, da intenção de comunicação; 2) a atuação do processo da percepção no ato criativo é condição essencial à realização da arte musical; e 3) a percepção deve funcionar para o compositor como uma espécie de termômetro, indicando os limites de possibilidades expressivas<sup>4</sup>. O reconhecimento de um paradoxo implícito entre a primeira e as duas últimas deduções, leva à necessidade de focalizarmos a questão da função social da obra de Stravinsky, sob uma perspectiva independente da subjetividade do compositor.

Observando-se o contexto geral da obra de Stravinsky, devemos admitir que, embora o compositor não reconheça o intento da comunicação nas origens do seu processo criativo, vamos encontrá-lo embutido nos aspectos funcional, instrumen-



tal e estrutural de sua obra. Como observa Stockhausen (1958: 92-96), Stravinsky escreveu música para circuitos funcionais estabelecidos (o balé, o teatro, a ópera, a orquestra sinfônica, o coro, a igreja); sujeitou-se, portanto, às formações instrumentais "clássicas" e estabelecidas (o quarteto de cordas, a orquestra sinfônica, etc.), ou às formas musicais cuja função sociológica está bem fixa (o concerto com solista, o balé, a ópera ou a missa). Sua obra propõe-se, portanto, como "música funcional". No entanto, a concepção neo-clássica impediu que a música de Stravinsky correspondesse funcionalmente às condições sociológicas do seu tempo; revivificando os circuitos funcionais próprios da época clássica, tendendo à restauração de uma ordem social que não lhe corresponde, perseverando, portanto, nas funções sociais não mais vitais, Stravinsky sublinhou sempre a necessidade da criação de novos circuitos funcionais e novas funções autênticas para a música de sua época. O equívoco de assegurar a função da música através de referências históricas corresponde, portanto, ao problema da inexistência de novas funções; estas, no entanto, apenas poderiam ser sugeridas a nível de tentativas isoladas, sua autenticidade exigindo muito mais que a vontade de um só compositor. A geração de Stravinsky, devemos lembrar, foi a geração do exílio... Não se poderia esperar que novas funções para a música viessem a ser formuladas no âmbito desta condição social. O recurso ao neoclassicismo, portanto, deve ser compreendido no contexto das ações que propiciaram a revisão das funções da música contemporânea.

A observação comparativa dos depoimentos de compositores sobre o processo criativo, revela-se significativa, portanto, na evolução de uma análise de concepção de música como fenômeno social. Para o compositor Ernst Widmer, "fazer arte é algo compulsivo que só será completado na comunhão com o ouvinte" (1988: 4). Neste depoimento, como nos outros citados acima, está implícita a visão de uma associação fecunda entre a intenção do compositor, a estrutura da obra e as expectativas do ouvinte. Observando-os comparativamente sob o ângulo da particularidade, nota-se distinções significativas, quando focalizamos suas concepções sobre o processo criativo sob a perspectiva do sistema de comunicação musical: Schaeffer atenta para a existência de um pseudo processo de comunicação microcômico, modelando o processo criativo; Stravinsky, por sua vez, equaciona a realização artística à relação dialética entre a criação e a percepção; e Widmer, compreendendo o processo criativo nas dimensões do processo de comunicação *ipso facto*, projeta o fenômeno da criação musical numa perspectiva macrocômica, que integra as ações do compositor, do intérprete e do ouvinte.

Os depoimentos analisados, abordando a criação musical sob o prisma da composição, não revelam, portanto, aspectos da comunicação artística do ângulo da percepção. Sendo a atividade humana essencialmente dinâmica e construtivista, o processo de comunicação da mensagem simbólica caracteriza-se como modelo aberto, relativizando, portanto, pelos aspectos dinâmicos e construtivistas ativos durante a percepção. Não podemos ignorar o fato de que o ouvinte tem seu mundo próprio de conceitos, um mundo semântico particular, relativo à sua experiência

cultural; e que esse pacote de idéias próprias opera durante o processo perceptivo. Deve-se ter em conta, que a efetivação das intenções criativas no processo da percepção é utópica. Já que o ouvinte, no processo de reconstrução da mensagem simbólica, segue o caminho inverso do compositor (o da decodificação do símbolo musical), ele poderá formar uma concepção da obra não correspondente à do autor. É, portanto, sob o ponto de vista da percepção, que Umberto Eco define a obra de arte como "uma pluralidade de significados que coexistem em um único significante" (Eco 1965: 9), ou como "uma forma vazia, à qual pode-se atribuir muitos significados possíveis" (citado em Nattiez 1990: 21).

Refletindo-se sobre o aspecto da comunicação musical, há que se levar em conta, portanto, que a intenção do compositor em tornar algum elemento composicional audível, não garante uma percepção correspondente. Com razão, Nattiez lembra que a correspondência entre estratégias composicionais e perceptivas "é uma das mais raras aves na História da Música". E chama atenção ao fato de que, "se o compositor escreve em termos do que o ouvinte é capaz de ouvir, brinca com o perigo de congelar a evolução da linguagem musical"<sup>5</sup> (1990: 99).

A observação da dialética entre a criação e a percepção conduz ao raciocínio de que a relevância da música como fato social remete antes à sua capacidade de estimular o emocional e ativar uma reação produtiva que à sua caracterização como meio de comunicação. Se entendemos comunicação como a transmissão de uma determinada mensagem do produtor ao receptor através do código, como no esquema seguinte:

Produtor —————> Mensagem —————> Receptor

devemos admitir a necessidade de reformularmos esse conceito, quando nos referirmos à comunicação musical. Pela natureza abstrata da linguagem musical, a comunicação em música realiza-se pela atribuição de significado à obra, consistindo, portanto, de um processo criativo complexo, demonstrável através do diagrama abaixo.

Produtor —————> Mensagem <———— Receptor<sup>6</sup>

Já que a questão da "comunicação" remete à questão da "significação", temos que admitir que o cerne do problema está na definição do que a música pode significar. Tanto as conexões entre o intrínseco e o extrínseco, isto é, entre os eventos sonoros e a realidade exterior à música; quanto as relações entre uma nota, frase ou seção e o seu contexto na linguagem musical, produzem os diversos significados atribuídos aos fatos musicais. Seja o que for que a música *signifique*, este significado é vital à sua interpretação. Entretanto, como bem diz Lewis Rowel, devemos entender que o significado não apresenta todo o conteúdo musical. Que a música não somente *significa* mas é (Rowell 1983: 145-146).

A interação entre o sistema de comunicação musical e o processo cultural será observada a partir do ponto de vista do compositor: como ele identifica, compreende e valoriza esta relação:



Época e região marcam o artista que marca região e época (Widmer, 1988b).

O artista impõe uma cultura a si próprio e termina impondo-a a outros. É assim que a tradição estabelece-se (Stravinsky 1982: 56).

A identificação do trânsito refluxível entre a expressão individual e o meio cultural leva à compreensão de uma relação de reciprocidade entre a obra de arte e o processo cultural. Sendo o processo perceptivo essencialmente reconstrutivo, a obra resulta, em última instância, numa aprendizagem viva, criativa. O outro lado da moeda, ou seja, a absorção dos traços do meio cultural na produção artística, por sua vez, gera transformações na linguagem, e esta volta a atuar sobre o meio com nova identidade. As evoluções da linguagem artística e do processo cultural, portanto, caminham intrinsecamente juntas, numa cadeia de reciprocidades. Toda obra de arte encerra, um potencial transformativo. E os compositores, por sua vez, têm-se utilizado deste potencial para atuarem decisivamente na evolução cultural. Pensando a identidade do artista criador com o meio cultural, Widmer escreve:

A identidade [cultural] não é algo fixo, estanque... todas as identidades se encontram em constante transformação. O artista no seu fazer participa dessa transformação decisivamente: ele não precisa ir à cata da identidade, não precisa procurar, buscar ou achá-la; ele, genuinamente, é seu porta-voz, seu expoente, criador e formador. Contudo, ele não o proclama; ela lhe está inata e por isso inerente ao que faz (1988b).

As constantes reconceituações do fenômeno musical na História da Música Ocidental refletem tanto a percepção dos fatos culturais pelo compositor, quanto a projeção da obra musical no meio cultural. Estas reconceituações originam-se de novas estratégias composicionais que, por sua vez, refletem novos valores e princípios ativos no sistema sociocultural; através da obra, os traços culturais assimilados à visão pessoal do compositor atuam no sistema, propiciando transformações substanciais na mente coletiva. Vejamos, por exemplo, como o princípio da ambiguidade, a valorização da liberdade absoluta, a negação da causalidade e a busca da aproximação entre o real e o fantástico projetam-se na expressão musical do século XX.

A ambiguidade, característica ontológica da obra de arte, torna-se uma finalidade explícita nas composições cujo processo criativo prevê a indeterminação de resultados - "obras abertas", como as caracteriza Eco (*L'oeuvre ouverte*, 1962). Adeptos das estratégias composicionais aleatórias acenam positivamente para o fato destas constituírem um estímulo ao exercício da sensibilidade pessoal do intérprete, da sua bagagem cultural, dos seus gostos, tendências, conceitos e preconceitos: um exercício de extroversão dirigido. Pergunto-me, no entanto, qual obra de arte não oferece tais estímulos, se a pluralidade de significados possíveis é essencial à condição artística? Existe, inegavelmente, uma distinção do grau em

que estes estímulos verificam-se nas obras "abertas" e "fechadas", correspondente ao plano em que a "abertura" realiza-se na obra: o físico (maior grau) ou o metafísico (menor grau). Não está na esfera da interpretação, portanto, a distinção fundamental entre as obras inteiramente ou não inteiramente compostas; a caracterização que as defina em termos mutuamente exclusivos e que, portanto, confira à obra aberta a dimensão de um fato artístico de expressão sociocultural. Se considerarmos que o fenômeno da criação musical é um todo globalizante das atividades do compositor, do intérprete e do ouvinte, é no resultado musical deste processo, portanto, que devemos verificar a razão de ser das obras abertas. A sua autenticidade, portanto, é conseqüente da permanência das qualidades que significam a "abertura" - a permutabilidade, o princípio da evolução não linear - no resultado musical. Para Stockhausen, a comunicação da permutabilidade é fundamental para que a obra aberta realize-se dentro de suas proposições: "deve-se apreender a permutabilidade na primeira audição; se não a peça foi simplesmente mal composta" (citado em Nattiez 1990: 84). Mas afinal de contas, o que quer garantir o compositor com a permutabilidade? "Indiferença às conexões entre momentos musicais díspares"? A percepção da "inexistência de um processo linear" (ibid.)? Se a intenção composicional é comunicar uma organização formal não sucessiva, como sugere Stockhausen, pergunto-me, então: tal intenção não é igualmente realizável em processos composicionais "fechados"? Pergunto-me também se a percepção de realização única de *Klavierstück XI*, dispensando notas introdutórias apresentando-a como obra "aberta", garante a comunicação de um processo composicional aberto, mesmo a um público de músicos<sup>7</sup>. Certamente as características imanentes do processo composicional *permitem* a percepção da obra como "aberta". Se, contudo, a "abertura" não transpõe-se do plano composicional para o plano da percepção, ela é definível como um fenômeno composicional, portanto; não um fenômeno musical específico, que possa ter conseqüências sociais relativas à sua especificidade. Considerando que a hipótese do "fenômeno composicional" é verdadeira, devemos admitir que o movimento musical das "obras abertas" não teve expressão sociológica, pois que a sua produção, conseqüentemente, não alterou o *status* da obra musical. Se a intenção político-filosófica do movimento é a negação da "obra", como sugere Nattiez (1990: 86), devemos admitir o seu fracasso, pois que a concepção de "obra" persiste na percepção.

A valorização da liberdade absoluta, por sua vez, originou obras em que o conceito de música liberta-se totalmente do aspecto sonoro, ao tempo em que confunde-se na esfera de outras formas de expressão artística. A obra de Maurício Kagel *Con Voce* (1972)<sup>8</sup>, por exemplo, requer três intérpretes, exprimindo em mímica a ação de instrumentistas sem produzir som algum. Em *Musik zum Lesen*, Dieter Schnebel proporciona uma audição silenciosa. Cage, em "4'33", apresenta um pianista que coloca e retira os dedos do teclado repetidamente, sem jamais fazer soar uma nota sequer; a música, segundo o compositor, encontra-se na percepção dos sons ambientais. Particularmente distintos no plano da intenção criativa, estes



exemplos identificam-se no nível da estratégia composicional: a ausência da matéria musical tradicional. Eles transcendem, portanto, as características físicas tradicionais da linguagem musical. Esta descaracterização fisionômica e fisiológica, exigindo um redirecionamento das expectativas do público; a definição de um novo modo de percepção da obra, o qual desvia-se forçosamente das variáveis intrínsecas da música para as variáveis extrínsecas, ou sejam, aquelas que são normalmente "periféricas" no fato musical total (a atividade física da execução); e, finalmente, o paradoxo entre a definição de uma categoria artística e a ausência de sua linguagem específica ou de sua articulação explícita, sucedem, portanto, em alterar significativamente o *status* da obra musical; em questionar seu modo de existência ontológico. Ao contrário da "obra aberta", a "música muda" define-se, portanto, como um fenômeno artístico de significativa expressão sociológica. O fato sociocultural da inexistência da música, transformado em problema composicional, deve ser observado sob o prisma das ações posicionadas na tentativa de resgate da música.

A negação do princípio de causa e efeito, da realidade das relações e da relevância de propósitos, por sua vez, resultou numa nova proposta estética, oposta àquela que dominou a música ocidental desde o seu início. O tradicional modelo de discurso musical baseado nos princípios de expectativa-resolução, numa sintaxe em que a ordenação dos sons fundamenta-se na criação de objetivos, expectativas e bases de predição, com sua conseqüente impressão de movimento, é substituído pelo tipo de discurso em que a música realiza-se estaticamente, propondo-se antes como um estado que como processo, antes como uma sucessão que como uma progressão de eventos. Os compositores que abraçaram a estética musical anti-cinética - Cage, Ligeti, Penderecki, Xenakis, evitando as relações sintáticas, pregam a percepção da existência dos sons como tais. Suas obras induzem à percepção da ausência de tempo, da eternidade infinita ou presente alongado. A música, portanto, é uma celebração do presente.

A busca da aproximação entre o real (a vida cotidiana) e o fantástico (a reprodução, em forma artística, da vida idealizada) levou à concepção de obras em que "ruídos" adquiriram a conotação de "sons musicais". Em termos acústicos, o som musical define-se como o efeito audível de vibrações periódicas regulares, enquanto o ruído resulta de vibrações não periódicas. Em termos culturais, define-se geralmente som e ruído em termos do que agrada ou perturba, respectivamente. A ampliação do conceito "Música" neste século iniciou-se com a focalização do "ruído" como elemento de música<sup>9</sup>. Na obra de Russolo, Varèse, Schaeffer, Cage e Murray Schafer, o ruído adquire importância central, provocando a derrubada das tradicionais barreiras entre os conceitos "música" e "ruído" nas culturas ocidentais. Fronteiras conceituais, é importante salientar, são sempre definidas culturalmente. Mesmo numa única sociedade, elas não coincidem e raramente existe consenso.

Questões que implicam na reconcepção do fenômeno da música passam também pela consideração do quando *define-se a música como tal*: no momento da

composição ou na percepção? Música é o resultado de uma ação criativa ou de um processo perceptivo? A distinção fundamental entre os compositores citados remete justamente a esta questão. Russolo, Varèse e Schaeffer, integrando o ruído à esfera do musical, fizeram-no no ato da composição, selecionando-o como matéria de sua ação criativa. Cage, ao contrário, abandonando a responsabilidade composicional, provoca um deslocamento do conceito de música do lado do processo criativo para o lado do processo perceptivo: "Quanto mais perceber-se que os sons do mundo exterior são musicais, mais música haverá" (1976: 84). Propondo a reformulação do conceito de música a partir da percepção, a desvinculação entre o fenômeno musical e a atividade composicional, Cage desmitifica tanto o compositor quanto a própria música; sua postura polêmica, portanto, gera uma das mais expressivas controvérsias sobre o conceito de música na história da arte, constituindo um exemplo dos mais significativos da relatividade na conceitualização dos fenômenos artísticos. Murray Schafer, por sua vez, representa a síntese dos dois extremos.

As obras dos compositores que focalizaram o ruído como meio adequado às suas necessidades expressivas, quando o conceito de música era ainda estreitamente vinculado à noção de som musical fornecida pela acústica, como também as obras daqueles que derivaram a noção de música para o lado dos acontecimentos sonoros ambientais, aleatórios, ou não implicados em relações de causa e efeito, quando esta correspondia estritamente à noção de uma organização concebida sintaticamente, devem ser observadas tanto como respostas intelectuais ao conhecimento e pressupostos do seu tempo, quanto como ações correspondentes à necessidade de efetivação do fenômeno musical em relação às novas aspirações humanas.

A indústria da cultura, como diz Mauricio Kagel, é a ocupação legítima do compositor. Analisar as distintas dimensões de sua profissão e da profissão dos músicos em geral, investigar profundamente os fatos socioculturais, perguntar-se por que fazer música e o que dizer através da música significa efetivar-se humanamente, artisticamente e politicamente em relação ao seu tempo e ao seu contexto cultural. Mostrar, denunciar e desafiar, através de sua obra, as resistências, as oposições, o distanciamento, a negação, a hierarquia de valores, o status quo é uma forma de atuação política; e é justamente este compromisso político que legitima a posição do artista criador, que dimensiona historicamente a sua obra no contexto da evolução cultural.

## CONCLUSÃO

Para observarmos como a criação musical pode refletir políticas, compreendemos a necessidade de avaliar-se o fenômeno musical nas dimensões específicas dos fenômenos socioculturais. Para tanto, consideramos depoimentos de compositores e musicólogos contemporâneos, e abordamos os seguintes aspectos:



1) o processo criativo, visto como um fenômeno de comunicação a priori, desenvolvendo-se entre o processo composicional e o processo perceptivo;

2) a música em perspectiva de arte semântica, com potencial de referir-se extrinsecamente;

3) a música, enquanto linguagem simbólica específica, com alto teor de abstração, constituindo um sistema de comunicação particular, cuja especificidade é relativa às estratégias perceptivas próprias da comunicação de mensagens simbólicas;

4) a ambiguidade do símbolo musical e suas conseqüências: a comunicação em música realizando-se nas bases de uma livre associação conceitual entre a obra - estrutura sonora que diz de si mesma - e o ouvinte - seu intérprete, do que nas bases do trânsito de uma mensagem do compositor para o ouvinte.

5) a música, um produto da interação entre o homem e o meio sociocultural, refletindo, portanto, tanto o indivíduo quanto o sistema social, constitui-se uma linguagem simbólica, que estimula o emocional e ativa uma reação produtiva, encerrando, portanto, o potencial de transformar o homem e o meio.

Destas observações, deduzimos que a música não veicula políticas, mas a própria vida. Através do seu potencial transformativo, a obra musical pode, contudo, exercer-se politicamente. No que propõe-se assegurar a sobrevivência da música na evolução da humanidade, e no que objetiva melhorar a qualidade de vida humana, encontramos a sua capacidade de refletir políticas; políticas filosóficas, portanto.

Os estilos e processos composicionais mencionados - o neo-classicismo, o novo teatro musical, o futurismo italiano, a "antimúsica", os processos estáticos, indeterminados e o *happening* - exemplificam uma visão pessoal de como a criação musical deste século efetivou-se politicamente. A mostra, longe de pretender ser uma visão abrangente e exaustiva, observou tipos composicionais que chamaram atenção para a necessidade de mudanças, tentaram ou efetivaram transformações significativas, as quais colocaram em sincronia o momento social e as propostas estéticas e estruturais da música, alterando o *status* da obra musical no sistema sociocultural.

Devemos admitir que as questões aqui abordadas, tais quais a "comunicação" através da música, a música como arte semântica, a música como reprodução, expressão ou simbolização, a música como portadora de significados, são questões polêmicas em si, as quais não buscam respostas definitivas, acomodam concepções distintas e mesmo controvertidas. Não remetendo a dualismos - certo ou errado, isto ou aquilo - e sim ao pluralismo - como pode ser isto e aquilo, a noção de verdade, de realidade em suas possíveis respostas define-se no reconhecimento da inclusão em lugar da exclusão, e, principalmente, na coerência da exposição. Como diz com lucidez o poeta baiano Antonio Brasileiro, "A verdade é uma só : são muitas". (Brasileiro 1984: 34).

## NOTAS

1. Maurício Kagel, "Une panique créateur", *Musique en Jeu*, 11 (1973), 53.

2. A ênfase é minha.

3. A ênfase é minha.

4. O ponto de vista desta última dedução poderá ser avaliado sob a luz da compreensão do processo perceptivo das mensagens simbólicas.

5. Comparando-se a esta afirmação o depoimento de Stravinsky - "a música é limitada em sua expressão em medidas exatamente correspondentes às limitações do órgão que a percebe", observa-se que a posição do musicólogo é, curiosamente, mais consciente da função específica do compositor, como propulsor da evolução do discurso musical.

6. O diagrama exposto encontra-se em Nattiez (1990: 17).

7. Em *Music and Discourse* (85), Nattiez relata o resultado de uma pesquisa sobre a percepção de *Klavierstück XI* e *Ephémérides* (Pousseur), realizada com informantes não músicos; contrariando a versão positivista de Stockhausen, a "abertura" não foi percebida. O método de aplicação da pesquisa não é relatado.

8. A peça foi composta lembrando a invasão soviética em Praga; o compositor dedicou-a a seus amigos tchecos: "Assim como o povo tcheco, os três intérpretes são igualmente privados da voz. Escolhi como tema uma frase da obra de Franz Kafka 'In der Strafkolonie': até hoje, o trabalho manual foi necessário; a partir de agora, ao contrário, a máquina trabalha por si".

9. É oportuno esclarecer que a introdução do ruído na música não data deste século. Já encontramos em Lully o emprego de bigornas na orquestração; *Il Trovatore* (1853) e *Das Rheingold* (1854), por sua vez, constituem exemplos esporádicos da utilização de bigornas na orquestra romântica.

## REFERÊNCIAS

- Brasileiro, A. 1984. "Roda mística". Em *A pura mentira*. Rio de Janeiro: Philobiblion.
- Cage, J. 1976. *Pour les oiseaux; entretiens avec Daniel Charles*. Paris: Belfond.



- Eco, U. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- Kagel, M. 1973. Une panique créateur. *Musique en Jeu*, no.11: 39 - 64.
- Lutoslawski, W. 1968a. Entrevista. "Sinfonia No.2". Por Tadeusz Kaczynski. Tradução para o inglês de Krzysztof Klinger. *Lutoslawski*. Ed. Ove Nordwall. Stockholm: AB Nordiska Musikforlaget, 103-24.
- \_\_\_\_\_. 1968b "About the Element of Chance in Music." *Three Aspects of New Music*. Ligeti et Al. Royal Academy of Music and Royal Swedish College of Music Publications, vol.4. Stockholm: Nordiska Musikforlaget, 45-53.
- \_\_\_\_\_. 1970. [On the Second Symphony]. *The Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote It*. Ed. Robert Stephan Hines. Norman: University of Oklahoma Press, 128-51.
- Nattiez, J.J. 1990. *Music and discourse*. Princeton: Princeton University Press.
- Rowell, Lewis. 1983. *Thinking about music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Schaeffer, P. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Seeger, C. 1977. *Studies in musicology (1935-1975)*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Stockhausen, K. 1958. *Musique fonctionnelle*. Em *Avec Stravinsky* Monaco: Éditions du Rocher, pp. 92-96.
- Stravinsky, I. 1982. *Poetics of music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Widmer, E. 1988a. "A Formação dos Compositores Contemporâneos...". Aarau e Salvador-Ba.: E. W. Gesellschaft, Datilografado.
- \_\_\_\_\_. 1988b. "Identidade da Música Brasileira". Aarau e Salvador-Ba.: E. W. Gesellschaft. Datilografado.

## A CRIAÇÃO MUSICAL COMO CONHECIMENTO REFLETINDO POLÍTICAS

Raimundo Martins

Os sentimentos humanos e as emoções são aqueles aspectos da experiência que o artista busca transformar, intensificar e expressar. A princípio, os sentimentos são simplesmente sentimentos, por vezes grosseiros e não diferenciados. Esses sentimentos perceptuais tornam-se então diferenciados, através de interações e continuidade da experiência. Alguns desses sentimentos perceptuais emergem em forma de sensações, alguns em forma de emoções, outros em forma de conceitos. Os sentimentos sensoriais e conceituais são básicos para o conhecimento assim como são para a arte.

Algumas das experiências que compõem o dia a dia da vida têm significado mais profundo que outras. Essas experiências emergem acima da rotina, alcançam significados diferenciados, marcam o momento com uma qualidade pervasiva que absorve os elementos conflitantes da situação num todo sintético. Essas experiências podem ser revividas em canções, em prosa, em poesia, em tela, em discursos vocais, instrumentais, ou através de outros meios de expressão. Nem toda experiência é excitante, exuberante ou satisfatória; algumas experiências são frustrantes, desapontadoras ou mesmo melancólicas. Outras, não são planejadas, são acidentais. Todavia, as experiências - com seu conteúdo emocional e conceitual - são a matéria prima da arte, vividas através de algum tipo de concreção consumada. O refinamento emocional ou conceitual dessas experiências não é a duplicação da situação original nem a tentativa de rerepresentá-la ou simbolizá-la através da mídia de uma das artes. Novos elementos são tecidos à experiência original; a experiência original é transformada tornando-se mais profunda e mais rica em significado. Assim surge o criar como necessidade de reviver, como um ato que é mais do que representar fatos e significados da experiência vivida na sua superfície.

O mundo da criação é um mundo que emerge acima do lugar comum, embora o lugar comum possa ter sido o ponto de partida. O experiencial e o cultural estão presentes na criação, todavia, a criação é mais que os seus antecedentes porque carrega novos significados, evoca uma nova experiência.

Dewey, num momento de beleza e clareza, afirmou que num dos indícios para a compreensão de uma cultura é encontrado na apreciação que a cultura tem por seus artistas (Dewey, 1930, p.41-41). Isto é, quando a cultura tem alguma medida de unidade social, quando os sentimentos e aspirações do povo estão



integrados em algum nível, quando há apreciação pela expressão que a arte dá dessa unidade.

Nos casos específicos da música e do Brasil, a situação apresenta-se bastante complexa. A unidade social ou alguma medida de unidade social, está completamente ausente em nossa cultura; nossos sentimentos e aspirações estão em conflito; conseqüentemente, o músico tem sido empurrado para limites impraticáveis em termos de importância. Onde a unidade social não está presente, a música torna-se um meio de escape. Esta condição, que tem sido uma constante, tem acirrado as relações entre músicos que criam, os músicos que interpretam, e os músicos que criticam aqueles que criam e que interpretam.

Nem toda experiência musical é criativa. A rigor, a criação tem ocupado uma parcela insignificante, cada vez menor no processo musical dos indivíduos. A criação musical tem uma função na vida de uns poucos indivíduos, um papel trivial na vida de muitos indivíduos, mas poderia ter uma importância considerável na vida dos seres humanos.

Em música, os procedimentos formais - quando o objetivo principal é educar, e os procedimentos informais - quando a educação ocorre incidentalmente, sejam eles privados ou institucionalizados não têm sido eficazes no sentido de caracterizar ou de identificar a criação como uma centelha, a chama do processo musical. Virtualmente, parece que superamos a década da preocupação com a criatividade - década de 80 - sem chegar a uma conclusão a respeito do que é criatividade. Mas, isto pode ter sido muito saudável. Chegamos a uma idéia de que não é criatividade, o que também parece inadequado. Tivemos a oportunidade de nos familiarizar com os estudos de Guilford sobre a *fluência, a flexibilidade e a originalidade*, características do pensamento criativo; o pensamento convergente e o pensamento divergente (GUILFORD, 1967, p.63). Tivemos contatos com os testes desenvolvidos por Torrance, na tentativa de identificar características do comportamento criativo (TORRANCE, 1974, p.4-18); com as investigações de Kneller sobre criatividade e a inteligência (KNELLER, 1978, p.19-30); e com o discurso de Rollo May sobre criatividade e o inconsciente (MAY, 1975, p.57-86).

O spectrum do conhecimento sobre a criação musical tem sido alargado de maneira considerável, gerando mais perguntas do que respostas. As fontes e as modalidades de criação são diversas. Compositores têm sido capazes de imitar seus tutores, de romper com modelos e práticas anteriores, ou de imergir totalmente na tradição fazendo música de qualidade. Diante de tanta diversidade Gardner afirma que o mais adequado seria estudar como alguns trabalhos individuais foram criados; considerar como o trabalho se situa no corpo da obra, que idéias levaram ao seu início, que soluções foram consideradas e descartadas, e como a criação chegou à forma final (GARDNER, 1973, p.281). Estudar a criação exige reconstruir a vida mental do indivíduo criador em vários pontos do desenvolvimento de seu trabalho, identificando certos motivos persistentes, permanentes, produzindo mapas cognitivos que captam a visão entre o criador, tem de seu projeto em diferentes

momentos na sua evolução (GARDNER, 1982, p.353).

A questão de como promover a criatividade, e de maneira específica a criação musical, nas escolas e na sociedade é especialmente interessante. Sem desprezar as teorias e o avanço que as mesmas proporcionam, é possível construir um argumento lógico que traz na sua contradição duas abordagens defensáveis.

A primeira, surpreendente como possa parecer, parte do argumento que a criatividade é melhor cultivada ou desenvolvida quando as pessoas estão sujeitas a restrições e demandas. Exemplo disso é encontrado nos compositores do período barroco que viveram num sistema de patronagem e tiveram de criar a maior parte de suas músicas sob demanda. Depois da segunda guerra mundial, os nativos de Trindade e outras ilhas da região, usaram os barris de óleo vazios deixados pela marinha americana para criar as conhecidas e vibrantes bandas de barril de aço. O curioso sucesso dessas bandas sugere a seguinte questão: se a marinha americana no lugar de barris vazios tivesse deixado instrumentos de banda e seus respectivos métodos, os resultados musicais seriam tão criativos?

Quando estudamos a vida dos compositores, chama atenção aqueles que foram desencorajados e até mesmo proibidos pela família de seguir carreira como músicos. Handel, Berlioz, Tchaikovsky, Stravinsky, Dvorák, são alguns exemplos. A história está marcada por exemplos de pessoas criativas que tiveram que vencer obstáculos e que foram criativas apesar do ambiente desfavorável em que viviam. Parece favorável argumentar que as restrições e a necessidade compelem as pessoas a serem criativas.

A segunda abordagem, que se sustenta na contradição do mesmo argumento, parte do princípio que a criatividade é melhor cultivada ou desenvolvida quando as pessoas são encorajadas e têm liberdade. De maneira paradoxal, são vários os exemplos de compositores que foram encorajados e em alguns casos, quase que empurrados para a música pela família. Existem momentos, circunstâncias ou ambientes que favorecem com naturalidade a criação musical na comunidade, na sociedade.

Independente da abordagem - restrição ou liberdade - alguns elementos comuns podem ser identificados e até mesmo mapeados como ingredientes presentes e sempre constantes na criação musical. O esforço no sentido de criar tem mais a ver com uma inclinação, uma predisposição mental do que com a técnica, embora a técnica seja certamente desejável. Essa inclinação ou predisposição mental, exige uma variedade de experiências durante um considerável período de tempo. O estabelecimento de uma atmosfera adequada, seja a restrição ou a liberdade, sempre aparece como o elemento mais significativo. Para o indivíduo ou estudante de música é importante saber que, toda criação nova e diferente será não somente tolerada mas bem vinda, desde que seja fruto de uma tentativa genuína. Em música, a criação do novo ou do diferente, sempre envolve um certo risco psicológico; é importante que o aluno tenha a segurança de que a sua tentativa não será depredada, mas, criticada de maneira construtiva.



As interações dos indivíduos com a sociedade tem um importante impacto sobre a cultura, e a cultura afeta e influencia os esforços daqueles que estão engajados na música como uma atividade educacional ou como atividade cultural. Por esta razão, o criador musical pode se situar como participante de políticas educacionais e culturais, como objeto de políticas que assegurem os processos criativos e a transmissão de conhecimentos musicais, ou ainda, como elemento inibidor, cerceador de tais políticas.

A dimensão educacional, estabelece uma estreita relação entre a sociedade e suas instituições educacionais, visto que ambas - sociedade e escolas - operam num mundo de mudança social. A mudança é uma característica da experiência humana e da natureza. Algumas sociedades podem resistir a mudança social, outras buscam-na, mas nenhuma sociedade pode escapar à mudança. Todavia, a escola é apenas um processo de interação do indivíduo na sociedade.

A dimensão cultural, estabelece uma relação entre pais e filhos, adultos e crianças, amigos e outros grupos sociais de uma sociedade, onde a qualidade da transmissão de aspectos da cultura deveria ser a principal preocupação.

Com alguma frequência, a educação se confunde com a cultura ignorando os compartimentos hierárquicos de um sistema social estratificado e seletivo. Para o músico, e especificamente para o músico que cria, este é o momento em que a educação é tão ampla quanto a transmissão de cultura, gerando uma interseção viva da realidade humana em que o formal e o informal, o real e o imaginário, o científico e o estético podem transitar no mesmo espaço criando conhecimento sem fronteiras e sem preconceito.

A curiosidade, a imaginação, o interesse pela experimentação que caracteriza o criador e a criação musical, é comum à criança e ao cientista, enfim, é comum ao ser humano. A criação musical é a criação de significados percebidos nas interseções da experiência e da natureza. Os significados formam a mente que por sua vez é a organicidade estrutural dos significados. O crescimento de significados envolve, engloba o todo da experiência cognitiva humana; a música e mais especificamente a criação musical, não são exceções.

Assim, o desenvolvimento educacional e cultural do indivíduo deve ser visto como um crescimento de significados, um crescimento da percepção das interseções encontradas na experiência e na natureza, a compreensão de significados anteriores e a construção de novos significados. A criação musical, como prática de uma política educacional e cultural ou ainda como reflexo das mesmas, pode absorver em si mesma memórias e práticas do passado e antecipações do futuro; quando uma experiência tem essas qualidades, pode tornar-se uma experiência estética.

A criação musical, como política educacional, como política cultural, ou como objeto de ambas, deve ter como objetivo o desenvolvimento de uma mente que possa pensar, inquirir e exercer a crítica, de maneira independente. Mente livre é aquela que pode pensar por si própria. Esta é a liberdade que devemos buscar obstinadamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRONOWSKI, J. *Artes e Conhecimento: ver, imaginar, criar*. Trad. Artur Lopes Cardoso. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- DEWEY, J. *Individualism: Old and New*. New York: Minton, Balch, 1930.
- \_\_\_\_\_, *Art as experience*. New York: Minton, Balch, 1934.
- \_\_\_\_\_, *Experiência e Educação*. Trad. Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- GARDNER, H. *The Arts and Human Development*. New York: John Wiley & Sons, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Art, Mind and Brain*. New York: Basic Books, 1982.
- GUILFORD, J.P. *Personality*. New York: McGraw-Hill, 1959.
- \_\_\_\_\_, *The Nature of Human Intelligence*. New York: McGraw-Hill, 1967.
- Kneller, G.F. *Arte e Ciência da Criatividade*. Trad. José Reis. São Paulo: IBRASA, 1978.
- MAY, Rollo. *The Courage to Create*. New York: W.W. Norton, 1978.
- TORRANCE, E.P. *Guiding Creative Talent*. New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Education for Creativity*. New York: MacGraw-Hill, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Pode-se ensinar criatividade?* Trad. Alberto Kremnitzer. São Paulo, 1974.



## A CRIAÇÃO MUSICAL REFLETINDO POLÍTICA

*Ricardo Tacuchian*

### CONVALESCENÇA MUSICAL

A Universidade tem sido, ao mesmo tempo, um freio conservador da criação musical ou um espaço livre para o seu desenvolvimento ilimitado. Estes dois caminhos podem até coexistir na mesma Universidade. Muitas vezes, uma aparente postura vanguardista pode ser extremamente reacionária se não embasada em sólidos pressupostos de pleno domínio da linguagem musical. De outro lado, a transmissão autoritária de conhecimentos musicais pode ser profundamente inibidora do exercício da prática criativa. Na Universidade, a formação técnica e o desenvolvimento das potencialidades criativas formam uma vertente que se completa com outra, a da análise da prática profissional no atual momento político. As polaridades desenvolvimento/inibição da criatividade e transmissão de conhecimento/reflexão sobre o momento político são os pontos cardiais para uma política de ensino e prática da música na Universidade. Sua análise será o tema desta breve comunicação.

Vivemos num período de convalescença cultural. É a convalescença que segue ao longo período de doença grave que consumiu nosso país, durante a ditadura militar. Não vou me deter na corrupção que se tornou padrão comportamental e que continua nos afligindo nesta convalescença social. Não vou me referir à violência da tortura e à humilhação da inteligência nacional. A censura nas artes criou a odiosa figura do artista oficial, foco de todas as benesses da ditadura, em detrimento de uma geração de artistas que encontrou toda sorte de obstáculos para se expressar. Além disso, um populismo demagógico propiciou o inchamento da Universidade e, ao mesmo tempo, o seu sucateamento, para atenuar o perigo potencial que ela representaria para o regime autoritário. Este esvaziamento da Universidade trouxe grosseiras distorções que nos perseguem nesta longa convalescença por que passamos no momento.

De outro lado, a música passou a fazer parte da estrutura universitária, de modo mais efetivo que no passado. A princípio discriminada pelas áreas tecnológica e biomédica, ela vem conseguindo se impor no convívio acadêmico. As agências de financiamento da pesquisa científica, a exemplo da CNPq, passaram a reconhecer o status das Ciências Humanas como matéria de estudo acadêmico. Finalmente, a música entra na era da pós-graduação. Uma nova geração de músicos começa a se formar com a preocupação não só do fazer artístico como também do refletir sobre este fazer artístico.



Se o ingresso da música na Universidade e o seu status de estudos pós-graduados constituem importantes conquistas, elas podem, entretanto, gerar algumas distorções, pelo fato de terem ocorrido durante um período patológico da vida nacional. Nosso objetivo é analisar o que chamaremos a nossa *convalescença musical*, compreender seus perigos e suas potencialidades e propor sugestões para superar eventuais dificuldades.

Atualmente, grande parte dos compositores está na Universidade ou foi formada pela Universidade. Trata-se de um fato novo na recente história da música brasileira. Este fenômeno foi positivo porque deu à música um perfil de respeitabilidade ao lado de outras áreas do conhecimento, desmistificou a figura romântica do artista que antes era visto como um personagem fora do contexto social e enriqueceu culturalmente o músico. Além disso, disciplinou, de modo mais estruturado, a formação do músico profissional, facilitou o levantamento de recursos para o surgimento de novas pesquisas nas áreas de Musicologia, Etnomusicologia, Educação Musical, Composição e Execução Musical, e ampliou a formação de grupos estáveis não compromissados com as exigências imediatas de mercado.

Contudo, o fato da Universidade ter sofrido um paulatino esvaziamento político, dificultou o desenvolvimento das potencialidades não só da música mas também de todos os ramos do saber. Ainda, a política nacional de concentração de riquezas trouxe um empobrecimento da classe média, com visível decadência da qualidade de vida nos grandes centros urbanos e conseqüente imediatismo na luta pela sobrevivência, em detrimento das "coisas do espírito". Esta decadência se refletiu sobre a qualidade do ensino desde o 1º grau, gerando uma clientela despreparada para os desafios do ensino universitário. Na verdade, o ensino brasileiro saiu de um improdutivo bacharelismo para um falso pragmatismo. A falácia da modernidade produziu a asfixia de uma formação humanística. E formação humanística não deve ser confundida com nostalgia por uma educação aristocrática ou decorativa. Muito pelo contrário, formação humanística significa dar ao educando instrumental que lhe permita mergulhar nas mais modernas tecnologias que a ciência de nossos dias pode oferecer para a criação de um homem melhor. Mas como alcançar este objetivo com uma Universidade aviltada e com uma Educação igualmente aviltada desde suas bases? Falando mais especificamente sobre a música, assistimos perplexos ao desaparecimento da educação musical da criança brasileira que chega à Universidade, carente de formação musical adequada. Isso gera problemas para esses jovens ao mesmo tempo que transforma doutrinas pedagógicas mais modernas em verdadeiras armadilhas. Refiro-me, por exemplo, ao princípio válido da interdisciplinaridade que, aplicado a um aluno sem formação humanística, pode se constituir num complexo fracasso. Refiro-me à tendência de se estimular a criatividade como uma opção válida ao antigo e retrógrado ensino formal acadêmico mas, com um aluno que não tem conhecimentos, nem tem experiências prévias de uma adequada vivência musical. Isto pode parecer uma posição conservadora se considerada apenas superficialmente. Po-

rém, a verdadeira criatividade pressupõe um sólido conhecimento de base. Não podemos criar senão partindo de todas as experiências que as gerações anteriores nos legaram. Este mal de despreparo cultural e de falta de *métier* vem afligindo em menor escala os cursos de pós-graduação, por se tratarem de segmentos de excelência acadêmica. Não se trata de enfatizar a teoria ou a prática, mesmo porque esta divisão do saber é absolutamente artificial. A formação humanística não deve ser confundida com a arrogância intelectual verborrágica. São igualmente danosas as especulações prolixas em detrimento da prática musical ou a prática musical em detrimento da especulação sobre o sentido e o significado da música.

Acrescente-se ao que já foi dito que a "camisa de força" das ciências exatas, aplicada ao ensino da música, pode gerar o chamado fetiche do método, isto é, um conteúdo submisso a uma forma pré-estabelecida e imutável. Assim, um modelo de pesquisa para física nuclear não pode ser o mesmo para a pesquisa em música. A produção científica tem critérios de avaliação distinta da produção artística. A música pode e deve conviver na Universidade, ao lado de outras áreas do saber, mas o seu ritual universitário exige algumas especificidades sem as quais o futuro da música na Universidade será deformante. Chamo a atenção da grande contribuição que artistas sem titulação acadêmica podem, em certos casos, dar à vida universitária. A conjugação de artistas da Universidade com artistas de notório reconhecimento nacional ou internacional seria uma profilaxia contra a perigosa mazela do que chamaríamos de burocracia musical.

Devemos ter plena consciência no momento histórico pelo qual está passando a música no Brasil. A música culta dentro da Universidade representará um salto qualitativo se estivermos preparados contra possíveis malefícios que este fato possa trazer às artes em geral. Estes engodos são, de um lado, o formalismo, o academicismo, a burocracia musical e, de outro, a rigidez metodológica, o discurso inflexível e vazio, o autoritarismo estético e doutrinário, o modismo intelectual ou o enclausuramento acadêmico divorciado da realidade que nos cerca. Precisamos de muito equilíbrio, clarividência e firmeza para não criarmos uma casta de músicos de proveta gerados na Universidade.

Outra questão a considerar é a relação entre produção cultural e mercado. O produto cultural nem sempre segue obrigatoriamente as leis de mercado que se aplicam para produtos de consumo imediato ou mesmo para a música comercial. Sem tutela e paternalismo, o poder público tem obrigação moral de subsidiar a produção artística sob pena de vê-la totalmente alijada de nossa realidade social. A música precisa da Universidade, precisa do Estado e, também, precisa da Empresa. Mas, acima de tudo, precisa de bons músicos. Aqui se evidencia o tripé que deve ser administrado com sabedoria pelas consciências lúcidas deste país: Universidade/Estado/Empresa. O criador musical não deve ficar alienado dessa equação. A Universidade pode e deve exercer um papel ativo na reflexão desta problemática, formando profissionais mais conscientes desta realidade política. A Universidade pode nos ajudar a sair da atual convalescença cultural em que vivemos mas, se tivermos uma recaída, o quadro poderá ficar muito mais grave.



## POR UMA PERSPECTIVA TRANSFORMADORA

*Glacy Antunes de Oliveira*

“... se quisermos nos aproximar do novo mundo de forma artística e de forma poética, precisamos criar novos meios artísticos e transformar os velhos.”

*B. Brecht*

A criação musical é obra de Arte quando nela transparece a verdade resultante das vivências de um ser.

As políticas educacionais e culturais governamentais representam quais verdades? Quais vivências?

De modo geral não valorizam a Arte como elemento capaz de restaurar e desenvolver a sensibilidade humana possibilitando o conseqüente desenvolvimento da sensibilidade e da expressão artísticas.<sup>1</sup>

Arte não é jogo fútil nem passatempo ou atividade ornamental. É, isto sim, essencial e fundamental ao ser humano.

Essencial por constituir-se em leitura que o Homem faz de si mesmo e do mundo em que vive. Fundamental por levar, através da sua praxis, ao desenvolvimento da consciência estética e de uma postura crítica, possibilitando ao indivíduo condições para questionar e recriar valores impostos.<sup>2</sup>

Cabe à Arte a função humanizadora de resgatar a imaginação e a criação que têm espaço cada vez mais reduzido nesta época tecnicista e, por que não dizer - robotizada?

O fazer artístico criativo resultante da dialética constante e fecunda entre os processos cognitivos sensíveis e racionais, “dá à Arte um lugar especial na cultura humana e faz dela um elemento essencial da Educação.”<sup>3</sup>

Para um país cuja educação está atada à vontade pessoal de políticos, ambicionamos uma Escola norteada por uma filosofia em cujo interior exista uma ideologia transformadora impregnada de Humanismo.

- Uma Escola que crie, preserve e difunda os valores da Arte, da Cultura e da Ciência para atingir um processo de educação integral onde a sensibilidade desenvolvida proporcione o bem viver em sociedade.



- Uma Escola que busque a formação de um Homem historicamente localizado e criticamente formado para conduzir, como sujeito da história, uma política que implique compromissos efetivos com a prática social transformadora.
- Uma Escola que possibilite a liberação do potencial criativo, da imaginação, dos talentos e da capacidade de iniciativa do Homem .
- Uma Escola que consiga trabalhar e desenvolver o equilíbrio entre teoria e praxis.
- Uma Escola que possa explicitar claramente em todas as suas ações, a diferença entre amadorismo e profissionalismo.

Estamos sim falando também de uma Escola de Música; não a Escola tradicionalmente contida entre 5 linhas e 4 espaços, mas a Escola cuja Didática deve se basear numa metodologia, que permita atingir e ultrapassar o nível de percepção sensível para formar profissionais embasados teórica e cientificamente conhecedores da realidade onde irão desenvolver suas atividades e, acima de tudo, donos de cabeças pensantes, recicláveis, criadoras.

Os Músicos, os Artistas, nas Escolas ou fora delas, muitas vezes estiolam grande parte do seu potencial criativo na inútil espera por sonhadas políticas educacionais e culturais; esta espera, que hoje pode ser exemplificada por uma greve de 2 meses - talvez responsável por conduzir as Universidades Federais do Brasil vertiginosamente ao encontro do pensamento governamental - poderia ser substituída pela formulação de políticas criativas, (e porque não oriundas das Escolas de Arte?), capazes de gerar total transformação na Universidade Brasileira.

“Entretanto, a Arte só poderá ambicionar o apoio da sociedade, a nível de reconhecimento de valor e incentivo financeiro, a partir do momento em que abandonar, de uma vez por todas, sua posição de cômoda neutralidade, de artigo de luxo, de agradável passatempo. Enquanto isto não ocorrer, continuará navegando ao sabor das circunstâncias, das oscilações do mercado e de boa ou má vontade dos dirigentes.”<sup>4</sup>

Quanto a uma política cultural:

Estamos em busca de uma política cultural envolvente, não restrita a músicos e artistas (mesmo que exista a partir de).

Cultura, no Brasil, transformou-se em sinônimo de produção de eventos isolados; se considerarmos Cultura como o sistema de atitudes, instituições e valores de uma sociedade, veremos que uma política cultural deve estar tão intimamente ligada à Educação no sentido global, que possa interferir em hábitos do cotidiano os quais, em diferentes níveis estão muito pouco desenvolvidos - estamos aqui pensando tanto em higiene, saneamento, alimentação, etc. como também em ética e profissionalismo.

É preciso lembrar e fixar que o músico é um ser humano no meio da sociedade e para fazer política cultural no Brasil somos obrigados a desempenhar as mais diversas atividades; por exemplo:

- como músicos somos, ao mesmo tempo, professores, executantes, administradores, teóricos, vivendo em ambientes culturais diversos e precisando estar aptos a desenvolver as mais variadas funções;
- como criadores, definimos objetivos e aprendemos a utilizar a indústria cultural, a mídia e também a fazer valer o famoso jeitinho brasileiro;
- somos também orientadores de programação gráfica e cuidamos da impressão de programas desde o boneco, passando pela arte final até a verificação da cor da impressão;
- nós músicos temos também que verificar limpeza e providenciar cadeiras para teatros e ensaios;
- achamos ainda tempo para correr às emissoras de rádio, televisão e aos jornais;
- sempre usamos nossos automóveis, com nossa gasolina, se quisermos bem receber os convidados de nossas instituições;
- temos ainda que providenciar “cash” para todo tipo de despesas - esperando, é claro, ser reembolsados, o que, se acontecer levará um tempo enorme da requisição ao crédito em conta;

Enfim, poderia muito me alongar e com a ajuda de todos falar horas sobre nossas vivências comuns.

Entretanto é preferível constatar que a grande magia de encontros como este simpósio reside no fato real de que encontramos e reencontramos músicos brasileiros e estrangeiros voltados para o mesmo tipo de preocupação, ou seja, Professores, Pesquisadores, Músicos, dotados de compulsão para produzir. Alimentados por nossos pares, voltamos às nossas bases ainda mais dispostos a implantar políticas que atinjam e modifiquem o contexto de cada um, e por extensão, o do país.

O Professor Silvério, da Paraíba, a Professora Alda, da Bahia, o Professor Raimundo, de Porto Alegre, a Professora Marisa, do Rio de Janeiro, já nos alertaram, neste simpósio, para o fato de que nossa caminhada não chegará a um término em curto prazo, mas que o mais importante é continuar caminhando.

Uma política cultural leva tempo - e muito tempo, para ser sedimentada e transformada em fato cultural.

O que não podemos é parar e nem fecharmo-nos em nós mesmos ou em nossas “tribos”.

Para prosseguir no desenvolvimento de ações culturais e educacionais múltiplas em nosso país, precisamos continuar a sonhar e, em função do sonho,



caminhar o mais firme possível: nem sempre é fácil, mas toda a nossa ação deve ser executada com a intenção de transformar.

## NOTAS

1. Relatório do Seminário Arte X Educação X Sociedade. Goiânia, outubro de 1990.
2. Read, Hebert - A Educação pela Arte. Martins Fontes - São Paulo, 1972.
3. Martins, Raimundo - O valor educacional da Arte, in: Porto Arte - Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No. 01 - ano 01 - 1990.
4. Rêgo Souza, Ana Guiomar - O Mecenato, uma abordagem histórica. Universidade Federal de Goiás 1990.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ostrower, Fayga - Acasos e criação Artística. Editora Campus - Rio de Janeiro, 1990.
- Lacoste, Jean - A filosofia da Arte. Zahar - Rio de Janeiro, 1986.
- Marcondes Filho, Ciro - O Estado e a Ação Cultural, in: Caderno de Música - USP, Setembro, 1982.

## “CRIAÇÃO MUSICAL” E “POLÍTICA(s)” Nota para uma Etnografia da Música Ocidental Contemporânea, no Brasil, Bahia.

*Rafael José de Menezes Bastos, UFSC*

A Ernst Widmer, Walter Smetak, Milton Gomes,  
Nicolau Kokron, Lindembergue Cardoso e  
Rinaldo Rossi - Em memória.

Devo dizer de começo de minha emoção em apresentar este texto como uma homenagem saudosa aos mortos do **Grupo de Compositores da Bahia**. Devo também, por outro lado, registrar o meu compromisso e o meu engajamento em isto fazendo, pois o faço de dentro. Quero dizer: não sou um estranho no ninho - os antigos **Seminários de Música**, atualmente Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Não. Não sou, definitivamente, alguém que de fora do pedaço queira para cá trazer um discurso pleno de veredictos e de idéias e julgamentos pretensamente neutros e isentos. Não - insisto -, sou de dentro, estando portanto imerso naquilo mesmo que pretendo observar. Sou, assim, mais ou menos à moda de Malinowski, um observador participante ou, como repõe Durham (1986), um participante observativo. Sou, enfim, um agora também antropólogo, orgulhoso ex-aluno desta Casa. Isto, desde 1962, quando aqui ingressei para estudar violão - dir-se-ia **guitarra clássica** - com o Professor Yulo Brandão, “careca símbolo da burguesia paulista”, como já disse um comediante trágico<sup>1</sup>. Tive aí, então, a sensação de ter descoberto o mundo, inscrevendo-me num espaço sagrado, que não por acaso - eu entendo assim - se chamava de **Seminários**, no plural mesmo, o que me faz supor que várias **Ordens** aqui ecumenicamente conviviam, não sem rusgas, é certo! (Mas isto não importa pois sabe-se muito bem como **irmãos e irmãs brigam**, unindo-se sempre, entretanto, em Cristo, **Pai**)<sup>2</sup>.

Eu desejo que a minha Nota - sim, pois isto não passa disto -, uma memória auto-biográfica que pretendo contributiva à etnografia da Música Ocidental no Brasil, seja uma espécie de vingança contra a atual generalizada sensação de que o Brasil é uma merda, atolado que está na miséria e na fome, na guerra urbana, rural e tribal, na corrupção, na traição, na burrice e na mesmice, na falta, enfim, de amor. Amor seja pelo próximo, seja, mesmo, pela ficção que é aquilo mesmo que chamamos de Brasil. Desejo, pois, aqui, agora prestar uma homenagem ao Brasil e à Bahia, resgatando um pouquinho da Obra desta Casa, que considero da maior



relevância social e cultural, Obra que vejo como uma das mais importantes contribuições à Cultura Brasileira - a Obra dos **Seminários Livres de Música**. Fique registrado, portanto, já aqui, que eu entendo o legado dos músicos ditos eruditos no Brasil moderno e contemporâneo - isto, apesar de sua aparente insignificância nos termos da demografia estrita que simula circunscrever - como algo de estuendo e vitorioso, algo que é, mesmo, uma bandeira para o futuro e, assim, uma vitória sobre a morte. Dolorosamente, o futuro só pode ser feito sobre o passado, isto é, sobre os mortos. Graças a Deus - paradoxalmente digo isto - temos os nossos mortos, aqueles que nos são tanto a âncora da barca como o seu leme. Recordo Widmer, de quem fui aluno de Composição. Recordo Rinaldo, um de meus tantos gurus. Recordo Nicolau, Berg. Eu me lembro de Milton, de quem uma vez cantei o **Nordeste**. Recordo Smetak.

O verbo **criar**, conforme o **Aurélio** (veja Holanda Ferreira, 1986), é extremamente rico e polimorfo em Português - para só ficar aí -, circunscrevendo muitos e diversificados sentidos. É certo que não posso pretender aqui - neste meu brevíssimo intento de hermenêutica cultural, quando então o vou tratar como categoria nativa - esgotar toda a sua riqueza semântica. Não há tempo nem espaço para isto fazer, ficando uma sua abordagem mais abrangente remetida para um trabalho futuro que, - quem sabe? - possa eu realizar.

Desejo sugerir, entretanto - no limite do simplismo -, que a categoria **criar**, primitiva de **criação** na aqui em tela expressão **criação musical**, embute ao menos três nexos básicos, ora separados, ora unidos. **Criar** - e ai, o domínio genético - aponta de começo para a relação de reprodução da matriz com relação à **cria**. O terreno aqui é o da continuidade biológica existente entre o criador e a criatura. Noto, entretanto, que em nossa cultura nunca chamaríamos uma vaca, leoa, etc. de **criadora** de sua **cria**, os animais sendo por nós sempre vistos como **matrizes**, **geratrizes**, etc. A palavra **criador**, neste primeiro nexo básico que diviso para ela, é reservada por nós para o fazendeiro. Este, sim - para nós -, pode **criar** gado, quer dizer, **cultivá-lo**, **cuidá-lo**. Observe-se mais ainda - o que repisa o fato crucial de que a **linguagem** nunca é um tecido liso mas sempre pleno de buracos, fendas e fraturas - que o gado que o fazendeiro **cria** (**cultiva**) não é sua **cria** (prole) mas do próprio gado que, porém, constituirá a **criação** do fazendeiro. Uma pessoa, entre nós, somente terá **crias** num sentido bem outro deste aqui em consideração: ela terá **crias** enquanto **criados**, **criadagem**, enfim, ou seja, enquanto aquelas outras pessoas à primeira político-economicamente subordinadas e suas corresidentes. Criador e criatura, porém, agora são outros, alheios entre si, sua ruptura se fazendo basicamente através das máquinas da política e da economia. Eu entendo que este sentido político-econômico de **criar** é uma produção metafórica do primeiro nexo anotado para o verbo: as **crias** humanas, quer dizer, os **criados**, a **criadagem** no Brasil como que são naturalizados, inversamente aos animais domésticos que - a se confirmar aqui o que se passa na Inglaterra (Leach, 1983)- são humanizados. Resumidamente, pois, o verbo **criar**, nessa primeira acepção que descubro para

ele, aponta para a continuidade genética (**gerar**) ou para metáforas desta, de primeira ordem (**cultivar**) ou mais distantes (**subordinar**).

O segundo nexo que vejo, através de minha breve hermenêutica, no verbo **criar** é o de **educar**, **socializar**, **in-culturar**, enfim. Agora, a relação entre criador e criatura não é mais de ordem genética mas genealógica. Salta-se, assim - em nossa língua -, da natureza para a cultura, instalando-se o universo do parentesco. A criatura aqui tipicamente será uma **criança** - nunca, uma **cria** -, membro de um grupo familiar. Será, assim, **filho**, **sobrinha**, etc., sua identidade entre nós sendo registrada através de **nomes** e de **éthoi**, que são transmitidos socialmente, embora sob a metáfora genética do **sangue**<sup>3</sup>. Devo lembrar que o universo do parentesco que agora inscreve o segundo nexo que acho de nosso verbo **criar** é o universo por excelência da politicidade, ruptural do **Homo Sapiens**, com relação aos outros bichos. Uma politicidade que sempre imbutirá a ética, a moral e os costumes, o que tão bem, às avessas, nos ilustra a expressão **malcriado**, que indica o menino, via de regra, raivoso e desobediente, que resiste à **in-culturação** dos pais e, assim é um **ingrato**, marginal ao ciclo de dar, receber e retribuir, à reciprocidade (Lembro que minha mãe somente me chamava de **malcriado** em gravíssimos momentos de mágoa e cobrança). Desejo sugerir que entre o **cultivo** do primeiro nexo e o **in-culturar** do segundo haverá uma relação metafórica que apontará, segundo entendo, para o domínio do político, percebido enquanto uma genealogia onde o **criador** é o soberano.

O terceiro e último sentido que consigo agora, tão rapidamente, anotar para a nossa categoria **criar** parece ser ruptural com relação aos dois primeiros. Noto que estes implicam sempre numa relação de causalidade entre criador e criatura, o primeiro, de ordem genética, o segundo, genealógica. A causalidade está aqui - tudo indica - na base da correspondência e similaridade que vemos entre os dois pontos do processo criativo: bezerros replicam vacas - plano biológico -, **crianças** devem **sair** a seus pais - plano da reciprocidade, social. Isto, entretanto, não parece ter guarita neste terceiro nexo que agora pinço para o verbo **criar**: Deus, o típico **criador** aqui, não é por nós pensado como similar à sua **criação**, retirada, ademais - na tradição judaico-cristã de que somos participantes -, do nada e, ao que parece - conforme nos revela o **Gênese** -, resultante de um desejo divino de fuga ao tédio e à solidão. Eu desejo sugerir que este terceiro nexo - diga-se assim, mito-cosmológico - do verbo **criar** entre nós é o que está na base do sentido de **criação** na expressão aqui tão buscada de **criação musical**.

Neste Simpósio não sou o primeiro orador a apontar para uma relacionalidade entre música - leia-se **Ocidental** - e religião. Oliveira<sup>4</sup> já fez isto, chamando à nossa atenção o fato de que tanto um sistema quanto outro, necessitam de dogmas. Eu gostaria de aumentar um ponto a este conto, a meu ver tão bem contado: qualquer sistema está ancorado em dogmas, entendidos amplamente enquanto aqueles princípios fundamentais - e, portanto, indiscutíveis - que lhe constituem as bases. É aqui, eu creio, que a equação Hegeliana da lógica com a história terá



rendimento maior, mas - desejo ressaltar - na contramão do pensamento do próprio Hegel: a história somente será lógica e vice-versa, só e somente só num mundo relativista - distante, portanto, daquilo que ele é para Hegel -, no terreno seja da natureza, seja da cultura. Pois bem, retomo a questão da relação entre a Música Ocidental e a religião.

Segundo Lévi-Strauss (1979), ocorre algo de estupendo na Europa do século XVI: a falência do pensamento mítico na Literatura e sua migração, já no século XVII, para a Música. Esta tese, *mutatis mutandis*, aproxima-se da célebre formulação de Spengler (1973) que, apontando uma morte da religião no Ocidente - aliás, tão fundamental em seu pensamento para a visão de decadência Ocidental que constrói -, sugere o nascimento daquilo que chama de **Religião da Arte**; no caso da Música Ocidental, ligada - como também expõe Lévi-Strauss - ao surgimento da música instrumental dos séculos XVII e XVIII. Eu trabalhei longamente esta temática em minha dissertação de doutorado (Menezes Bastos, 1989), buscando costurar as teses de Lévi-Strauss e Spengler com aquelas, inicialmente, de Toynbee (1963) sobre música e individualismo no Ocidente e, finalmente, com aquelas outras, de Dumont (1985), também sobre o individualismo Ocidental<sup>5</sup>. Ali, naquela dissertação, propus que este individualismo - o tempo-espaço do **cidadão, livre, igual, universal e in-diviso** - sofre uma refração hierarquizante, holística no domínio das Artes, especialmente da Música. Desta maneira, ao mesmo tempo em que a música ocidental é habitada por **in-divíduos** - quer dizer, **totalidades** que recusam sua submissão à ordem social, escamoteando-a -, estes **in-divíduos**, tornados, então, **divi(di)dos**, se vêm também como membros de um sistema hierárquico, onde o valor básico é a **criação**. Esta **criação** - melhor dizendo, **criatividade** - assim se estabelece como o centro de gravidade da **ideologia** (no sentido de Dumont, enquanto **sistemas de valores**) deste sistema sócio-cultural, a Música Ocidental.

Em alguns outros trabalhos (Menezes Bastos, 1977, 1982, 1986) intentei mostrar como a Música Brasileira - seja a **erudita**, seja a **popular**, tipo MPB - mantém perfeita continuidade com a Música Ocidental nos termos do sistema de valores acima rapidamente desenhado. Desta maneira, aqui também tem vigência a prioridade hierárquica da **criação**, seguida da **interpretação** - algo como uma **re-criação** -, o fundo do poço sendo constituído pela mera **reprodução** da obra, ofício **im-puro**.

Os **Seminários de Música**, na época em que aqui estudei, podiam ter todos os defeitos, menos o da parquialidade. Do ponto de vista das nacionalidades de seus membros isto já era notável: havia aqui alemães, franceses, italianos, suíços e brasileiros das mais diversas regiões. Ao mesmo tempo, em Salvador, uma das maiores cidades africanas do mundo, vivendo, por outro lado, uma efervescência cultural muito grande - falava-se grego, latim e yoruba no Largo de São Francisco, havia o **Cinema Novo** e a **Bossa** -, os **Seminários** estavam povoados de África: "Oropa, França e Bahia". Eu acredito, dessa forma, que os **Seminários** vivenciavam um dos valores supremos da Música Ocidental, qual seja, o da **universalidade**. Mas

havia alguma coisa, nos **Seminários**, ainda mais espantosa e que só pude descobrir quando, em 1965, emigrei para Brasília, para estudar, entre outros, com Levy Damiano Cozzela, Rogério e Régis Duprat, Cláudio Santoro e com Yulo Brandão - que também fora para Brasília: enquanto em Brasília - sobretudo sob o impacto dos professores paulistas - vivia-se a crise da morte expressionista da Música Ocidental, na Bahia, procurava-se inventá-la de novo. Em Brasília, morto o Ocidente, o caminho musical parecia ser o da **cultura de massas**, aqui neste **Simpósio, chamada de comercial**, de maneira sem dúvida moralista e, no mínimo, desatenta aos fortes aspectos simbólicos - e não somente utilitaristas, práticos - de sua **ratio**<sup>6</sup>. Em Brasília, efetivamente, a Música Ocidental outrificara-se no passado, dando lugar ao novo **universal da música popular**, linguagem de uma nova ocidentalidade, mundial. Mas se, assim, Brasília - através do gênio paulista (que também aqui homenageio, através do Prof. Willy Corrêa de Oliveira) - buscava as **massas**, a Bahia procurava pelo **povo**, na esteira - eu afirmaria - da cultura **hippie-comunista**. Aqui também um Ocidente morria, mas exatamente aquele, diabólico, do Pecado do Dinheiro.

Devo terminar acenando para os nossos mortos e explicitamente tratando de **política(s)**. Sabe-se muito bem como no Ocidente a tematização política da música é crucial. Ela está na base da base do pensamento Ocidental, bastando, para tal rapidamente verificar, recordar a **República de Platão** e a **Política de Aristóteles**. Isto não fica por aí, caminhando adiante na consolidação da república platônica - ático-espartana, segundo o ouvir doce-amargo de Adorno (1983) -, obra da **paidéia** de Cristo (Jaeger, 1965). Entendo que tal tematização política da música - algo de absolutamente onipresente e totalizante - alcança os tempos modernos e atuais, constituindo-se num dos pontos centrais do mundo simulacral do **show business** (Menezes Bastos, 1988, 1989, 1991). É aqui que o pensamento Ocidental sobre a Música - fundamentalmente, uma **pato-logia** ou "ciência dos sentimentos" (que são **doenças**, hein!) - se torna absolutamente vitorioso enquanto máquina de conformação do **cidadão**. É muito interessante, entretanto - por outro lado -, descobrir que se esta tematização é assim tão paradigmática - uma quase engenharia social - ela é, ao mesmo tempo, recusada. A música, agora - que na **patologia** Ocidental fabrica **modos de ser**, esquematizados em **escalas** -, exatamente na contramão disto tudo, é pensada como o templo ideal da interioridade do **indivíduo**, esta Esfinge ainda não decifrada e que assiste a concertos e recitais com os olhos calados e a boca fechada.

Havia um buraco estupendo na parede - de papelão -, pertinho da porta do Diretório de Estudantes dos **Seminários**, presidido àquela época pelo agora Prof. Fernando Cerqueira. Somente depois - entrei nos **Seminários** em 1962, na **flor da idade** e **lindo como os amores**, diziam Manoel Francisco e Joselina Cândida, papai e mamãe -, um, dois anos depois, é que pude descobrir que aquela cratera imensa (que aliás, poderia ter sido consertada e obscurecida mas que, memória viva, lá permanecia incólume) era resultado da ira de Olympio Serra - outro guru meu -,



então Presidente da Executiva Nacional dos Estudantes de Artes (ENEARTE), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE). De que tivera raiva Olympio?, esta a minha pergunta, outrora e agora. Paulatinamente, fui juntando dados e informações sobre aquele buraco, o que era tarefa extremamente difícil e onerosa pois parecia que somente para mim ele era exótico. O buraco lá estava, como se fora, por exemplo, uma cadeira! Pouco a pouco, entretanto, cheguei a uma explicação sobre ele, pobre ainda mas razoável - desculpe-me a auto-complacência: ele fora ocasionado por um sôco de Olympio na parede, possesso de raiva, política raiva e, pois, político também o próprio buraco. Lá estava um buraco político, efeito de uma ira idem, tudo tendo sido provocado por um cenário de iminência do Golpe de 1964. Olympio - foi o que consegui aprender - resistia, com raiva, a posturas reacionárias da própria UNE e de facções conservadoras dos próprios Seminários. Desejo sugerir que é nesta resistência - contrário do consentimento - que parece estar o fulcro de grande parte das relações entre música e política nos então Seminários Livres da Universidade Federal da Bahia. A política ali era algo contra o que se lutava e resistia, na demanda utópica do povo. Ela era, assim, quase somente política (sancionadora da ordem da polis), coisa suspeita e terreno do Mal. Coisa abjeta, a política dos Outros, dos reacionários, dos lacaios do Grande Satan. Poderá haver criação musical aí?

## NOTAS

1. refiro-me ao pianista, também já falecido - e, então em memória -, Carlos Lacerda, autor de um imenso fabulário acerca do Prof. Yulo Brandão.

2. é certo que não taltavam latinórios para apontar que Seminários aqui indicavam o sentido etimológico de lugar de sementeira. Devo dizer, porém, que tal exegese era válida apenas para uns poucos baianos, eruditíssimos e sábios. Para a multidão, os Seminários eram coisa de padres e freiras mesmo (aliás, quantos ex-seminaristas ali havia?).

3. sobre isto, conforme Abreu Filho (1982), que estuda o parentesco na cidade mineira de Araxá.

4. veja Oliveira (1991), neste mesmo volume.

5. registro que foi Carpeaux (1977) que pela primeira vez me chamou a atenção às teses de Spengler e Toynbee sobre o papel da Música no Ocidente, como linguagem excelente de construção do indivíduo.

6. sobre a razão simbólica na cultura burguesa, conforme o clássico de Sahlins (1976). Tratei desta temática em Menezes Bastos (1988, 1988a, 1989 e 1991).

## REFERÊNCIAS

- Abreu Filho, Ovídio. 1982. Parentesco e Identidade Social, in *Anuário Antropológico/80*: 95-118.
- Adorno, Theodor. 1983. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, in *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno* (São Paulo, Abril Cultural), *Os Pensadores*, pp. 165-191.
- Carpeaux, Otto M. 1977. Uma Nova História da Música, 3a. edição. Rio de Janeiro, Alhambra
- Dumont, L. 1985. O Individualismo: uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna. Rio de Janeiro, Rocco.
- Durham, Eunice. 1986. A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: Problemas e Perspectivas, in *A Aventura Antropológica: Teoria e Pesquisa*, Ruth Cardoso, org., Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 17-38.
- Holanda Ferreira, Aurélio. 1986. Novo Dicionário *Aurélio* da Língua Portuguesa, nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Jaeger, Werner. 1965. Cristianismo Primitivo y Paidéia Griega. México, DF, Fondo de Cultura.
- Leach, Edmund. 1983. Aspectos Antropológicos da Linguagem: Categorias Animais e Insulto Verbal, in *Edmund Leach: Antropologia*, Roberto da Matta, org., São Paulo, Ática, pp.170-198.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1977. Situación del Músico en la Sociedad, in *América Latina en su Música*, I. Aretz, relatora, México, DF, Siglo Veintiuno, pp. 103-138.
- \_\_\_\_\_. 1982. Musique et Societé au Brésil: Introduction au Language Musical Brésilien, in *Cultures*, 8(2): 54-73.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Mas eu não entendo Nada de Música" - Para uma Crítica Antropológica à Etnomusicologia ou ao Casamento da Antropologia Sem Música com a Musicologia Sem Homem, comunicação à 15ª. Reunião Brasileira de Antropologia (Curitiba, março/86), GT "Antropologia Estética e Ergologia" (Lux Vidal e Berta Ribeiro, Coordenadoras).
- \_\_\_\_\_. 1988. Phonographic Recording as "Our" Emblem of the Music of the "Other": Toward an Anthropology of the Musical Juncture - *vergleichende Musikwissenschaft*, Ethnomusicology and Historical Musicology, comunicação apresentada ao simpósio "Music in the Dialogue of Cultures:



Traditional Music and Cultural Policy" (Berlim, 1988).

\_\_\_\_\_. 1988a. *Yawari* - Elo Ritual entre Língua e Linguagem, in *Humanidades*, 18: 110-114.

\_\_\_\_\_. 1989. A Festa da Jaguatirica: uma Partitura Crítico-Interpretativa. Dissertação de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da USP.

\_\_\_\_\_. 1991. Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do *Eldorado* e do *Caralpa* - Para uma Antropologia da Embaixada Raoni-Sting, comunicação apresentada ao 47º Congresso de Americanistas (New Orleans, julho/91), Simpósio "Pesquisa Antropológica de Urgência e Direitos dos Povos Indígenas Face aos Estados" (Orlando Sampaio Silva, Coordenador).

Oliveira, Jarmy. 1991. (texto apresentado neste mesmo simpósio).

Sahlins, Marshall. 1976. *Culture and Practical Reason*. Chicago, University of Chicago Press.

Spengler, Oswald. 1973. *A Decadência do Ocidente: Esboço de uma Morfologia da História Universal*, 2a. edição, condensada. Rio de Janeiro, Zahar.

Toynbee, Arnold. 1963. *Estudio de la História*, vol. XII: *Las Perspectivas de la Civilización Occidental*. Buenos Aires, Emecé.

## RELATÓRIO DA PRIMEIRA ETAPA

*Luiz Oliveira Maia*

### OS DIAS DA CRIAÇÃO

#### Abertura

O professor Gerard Béhague (Musicologia - Texas) abordou a criação musical no seu fundamento sócio-cultural e introduziu todo o assunto dos três dias do Simpósio levantando as questões fundamentais que haveriam de receber, no desdobrar do tempo, testemunhos, visões teóricas, mais questionamentos como contribuições à reflexão proposta para o Simpósio.

Lançou como premissas: a descrença na autonomia da arte; os quatro níveis de consideração de qualquer aspecto da cultura musical, a saber; forma, processo, conteúdo e determinantes ideológicos; o significado extra-musical da música; o sentido total da obra só conseguido no contexto das execuções.

Passou aos fatores do processo da criação abordando o individualismo do criador e o grau de sua consciência neste processo, conhecimento primordial para penetrar o processo da criação musical, incluindo aqui o executante. Abordou mais as questões da inspiração e sua outra face, o trabalho, da consciência do próprio destino histórico no compositor como determinante da vontade artística, o condicionamento do sistema de valores do grupo social que a criação reflete, ou seja, a ideologia, que repercute até na educação musical.

#### O PRIMEIRO DIA

A reflexão continuou a se desenvolver com a conferência da professora Laura Kuhn (Composição - Arizona), relatando sua tese de doutorado, apresentada como um exemplo do assim chamado contexto musicológico, uma investigação de como estruturas musicais dizem respeito a formações sociais. O título do seu trabalho é: *Európeras 1 e 2 de John Cage - O Significado Musical da Revolução*.

Como conclusão, afirmou que a estética de Cage, como a de outros compositores a exemplo de Beethoven, Wagner e Scriabin, se sustenta nas teorias científicas de seus dias. A percepção que o criador tem de sua realidade alimenta-o



esteticamente. Continua válida, para a professora Laura, a visão aristotélica da arte como imitação da natureza, no modo especificamente artístico de operar. Desse modo, questões estritamente musicais não são, para Cage, nem para a conferencista, questões sérias.

## DEBATE

No debate que se seguiu, a professora teve oportunidade de explicitar que, por musicologia de contexto ela entende a análise de elementos não só intra-musicais; que Cage é uma personalidade amante de experimentar os abismos, sendo extremamente idealista e extremamente positivista; que não crê ser a analogia com a ciência uma ameaça à música, por não ser a música um resultado da ciência.

## APRESENTAÇÕES

Após o debate com a professora Laura, surgiram as apresentações matinais. O professor Paulo Costa Lima (Composição - Bahia) falou da criação musical vista em si mesma e em termos do seu criador. Fez uma pequena coletânea de atitudes sobre o problema, situando-as no contexto de como a criação se vê e como as outras áreas do conhecimento musical a vêem. Aludiu aos enfoques que enfatizam a constatação, aos que enfatizam a interpretação, à teoria cognitiva, à teoria genética, à uma visão contextual. E concluiu que a criação precisa de bidirecionalidade que se estabelece entre a ida do produto à mente do ouvinte e vice-versa, concluiu também pela necessidade de um modelo de investigação que lida produtivamente com o contemporâneo. Nas atitudes visitadas, Paulo vê o esforço da construção de um todo em conexão com o todo maior que inclusive lhe determina a essência. O contexto determina se o som é musical ou não.

O título do tópico da professora Alda de Jesus Oliveira (Educação Musical - Bahia) é o Paradoxo da Criação na Educação Paradoxal. Sua convivência com o paradoxo expressou-se de início na crença de que o caos final espreita a eliminação do paradoxo. Sobre a criação, Alda considerou os fatores já estudados do prazer de criar, do desinteresse do sucesso da obra, da coragem da ruptura que se impõe, fazendo aqui uma alusão à suspensão de julgamento do professor como estratégia estimulante à criação. Abordou também o receio do choque entre análises e espontaneidade criativa.

Passando à Educação Paradoxal, sua proposta de equilíbrio entre o informar e o oportunizar para a construção criativa do conhecimento é fruto da vivência do paradoxo de seu trabalho com Estruturas Educacionais graças a fatores como a complexidade de sua aplicação, a escolha sempre necessária entre criatividade e necessidade teórica, o relativismo da idade mais criativa, a recomendação da necessidade da técnica.

Vê então Alda a necessidade intrínseca do indivíduo para a criação como suficiente para relacionar criação e contexto, mas não para subordinar aquela a

este, o que se expressa no paradoxo dependência/rebelia do criador em relação à sociedade.

A formação do educador para essa vivência de paradoxo ocupa a parte final de sua fala e não tem margens de competência ocupando os territórios que vão das técnicas já conquistadas à tradição oral e aos atuais avanços tecnológicos.

O professor Marcelo Guerchfeld (Educação Musical - Rio Grande do Sul) penetrou no campo biológico e psíquico da origem da criação. Esta pode ser vista como "um desenvolvimento gradual de funções psicológicas mais primitivas para mais elaboradas, das pulsões instintivas às secundárias, processos que podem coexistir. Há duas etapas distintas no processo criativo: uma interna que vai até o afloramento da idéia musical e a de sua elaboração. A passagem do biológico para o psíquico faz surgir a alternância de tensão e relaxamento medida pela atividade." São as contribuições da psicanálise até o momento.

No debate seqüente do professor Marcelo pode explicitar que a interferência da psicanálise no processo criativo é de alcance a liberar potenciais apenas. O professor Béhague voltou a insistir na afirmação de que o conceito de "música" em antropologia não pode existir puro e que, como discurso não-verbal, tem simbolismo intrínseco. Interrogado sobre o que seja estrutura interpretativa, Paulo Lima disse que se a música depende de uma relação, devem haver estruturas que cuidam dessa relação. O professor Rafael Bastos comentou que o artista não pode se alienar e entregar o comentário de sua criação aos cientistas como se a estes fosse dado todo o poder. E aproveitou para se congratular com uma escola não perfeita entendendo por perfeita aquela que pretendesse ter como produto um aluno repleto de informações sem brechas criativas. O professor Béhague lembrou que em todas as culturas há música e também um falar sobre música tão importante quanto a própria música. Finalizando a manhã, o professor Paulo Lima disse da necessidade de o aprendiz de composição prestar atenção às falas sobre composição.

## PRIMEIRO DIA - TARDE

Willy Correa de Oliveira (Composição - São Paulo). O artista é o mais autorizado a ter consciência de sua função e de sua obra. O único autorizado também a emitir juízos de valor sobre sua obra. Sua consciência social de que atua dentro de uma classe é determinante dessa atuação. Há um descompasso entre a marcha do mundo e das músicas criadas. A criação musical vista em si mesma nada vale. Sim, a partir do "resultado do interesse que ela desperta em termos sociais", definida qual a classe que para o compositor encarna o social. O porquê do interesse está em que só então se patenteiam "os possíveis traços para os termos da mudança socialmente requerida".

Jamary de Oliveira (Composição - Bahia) propôs-se identificar o que é criação. Mas, dado que qualquer pergunta implica desencadear perguntas, o que está em objeto de busca é sempre o infinito. A criação reside na apresentação e



solução de problemas composicionais. Duas linhas de problemas ocupam a cena no momento; "a continuidade da tradição musical ocidental e a assimilação de novas tecnologias". A primeira vem personalizada no problema da escolha das fontes sonoras e no das modas; a segunda, nos novos meios de produção do som (como os eletrônicos digitais) e no uso do computador. Diante de tantas posturas criativas e de tantas modas musicais, - o que torna excitante esta época para o criador, - o compositor só pode criar de "dentro do mundo limitado ao qual pertence e o defende como quem crê em um dogma".

Carlos Kater (Composição - Minas Gerais) apresentou a música pela raiz falando de sua experiência criativa unindo contemporaneidade, educação e oficinas coletivas. Trata-se da reinvenção de um rito de iniciação com pessoas que se proponham antes de tudo ao prazer de criar. O compositor instaura em suas oficinas a experiência de educadores criadores.

Nos debates Willy e Jamary puderam reafirmar suas consciências de membro pertencente a uma classe, e de cientistas respectivamente. Diante da pergunta a respeito da criação fora do mundo restrito da música culta, Willy fez ver que, no capitalismo, a música é usada para entorpecer. Rafael então asseverou que não há imposição sem concordância, sendo a música popular aceita pela massa que a consome, mais do que imposta.

## MESA REDONDA

O dia terminou com todos os apresentadores do dia envolvidos em grande mesa de debates. Para iniciá-los, a professora Maria Eunice Tabacof (Psicologia - Bahia) contribuiu com a visão de sua especialidade sobre a criação. Aludiu ao fato da auto-afirmação do artista anteriormente feito por Willy. Desse ponto de partida chegou ao estranhamento da obra, o Outro do criador e que o contempla. Na criação, o tempo mostra sua relatividade quando o depois produz o antes. E terminou com um ponto de contacto entre a criação e a psicanálise no fato da autenticação dada pelo outro. Narciso morre porque não está só.

A professora Evelina Hoisel (Teoria Literária - Bahia) vê música como uma linguagem "pura" onde existe um camada patente repousando sobre uma latente.

Seguiu-se o debate final com as seguintes explicitações: Jamary nega ao criador que seja o único capaz de descrever e julgar a obra, mas Willy reivindica essa capacidade e dela não abdica. Manuel Veiga estranha a aguda consciência de classe de Willy identificando aí um beco sem saída solipsístico e mais uma vez mostra a relatividade temporal dizendo que a causa dos acontecimentos está no futuro. Quando a discussão se orientou para parâmetros de evolução Evelina disse que esses parâmetros são fornecidos pela obra.

E fez-se manhã e fez-se tarde, e foi o primeiro dia.

## SEGUNDO DIA

O segundo dia da criação se abriu com a conferência do professor J. H. Kwabena Nketia (Musicologia - Pittsburg). Suas principais visões para a discussão foram: A etnomusicologia é o centro que pode reunir compositores e educadores. Ela estuda música, como obras, como processos e como culturas. É ela mesma uma arte. Sendo a Cultura a totalidade do modo de viver de um povo, a criatividade é afetada pelo conjunto de fatores que fazem esse viver: é o contexto cultural.

A criatividade se manifesta em todos os aspectos da vivência musical, principalmente na improvisação, e o sustento dessa criatividade é a renovação interior, onde podem atuar desenvolvendo-a, os educadores. Sendo a criatividade um traço característico do ser humano, desenvolver a criatividade é crescer na Cultura. Numa sociedade sadia, homens e mulheres são criativos no seu modo de viver. O que mede a criatividade é a acuidade da sensibilidade musical. Responder criativamente a qualquer estímulo de qualquer cultura.

Ao responder às perguntas, Nketia distinguiu entre a sensibilidade para a faixa sonora e a sensibilidade para a totalidade das relações sociais. Afirmou também que no mundo ocidental a música se tornou um bem de consumo, e vender é também um contexto cultural. Mais uma distinção foi feita entre o multiculturalismo eclético em que várias culturas apenas coexistem e o interculturalismo onde uma cultura integra outra como parte da sua.

Para as apresentações matinais, o professor Ricardo Canzio (Musicologia - Paris VIII) trouxe dois exemplos de extremo contraste na cultura oriental da criação musical vista em função do contexto. Através de seus exemplos concluiu que o novo é menos critério de criatividade do que a satisfação às exigências de uma dada situação social, onde a platéia desempenha função preponderante.

A professora Mariza Rezende (Composição - Rio de Janeiro) fez um depoimento de sua situação como compositora.

A apresentação do professor Manuel Veiga (Musicologia - Bahia) manteve-se nas fronteiras do texto com seu contexto descendo desde a nascente da Criação de Deus e encontrando os novos criadores que ao criar causam o problema: de onde o fazem?, da energia do princípio vital, da imprevisibilidade que a evolução propicia, das próprias formas musicais, da sociedade que se reflete na sua música, da convergência de um evento bio-cultural com um audio-comunicatório? Sugere o autor que a reflexão permaneça voltada para a dependência contextual em que se cria, quer máxima, quer mínima.

Seguiu-se o debate matinal com questões levantadas sobre a possibilidade da criação sem contexto, sobre o significado da trans-criação, sobre as relações entre o expressivo e o significativo e sobre a possibilidade de fazer música através de música.



## SEGUNDO DIA - TARDE

A tarde do segundo dia começou com a apresentação da professora Rosa Fuks mostrando a música na Escola Normal perfeitamente articulada com o tecido cultural brasileiro. As contradições identificadas, (da existência da aula de música sem a exigência da qualificação do professor, de o professor discursar sobre o como fazer com as crianças dispensando-se de cantar, da estratégia da camuflagem tanto do estrategista quanto do comando dado), resultando num exemplo de música ideológica existente na base, no ninho da formação do estudante brasileiro.

O professor José Eduardo Martins (Piano - São Paulo) apresentou a criação como oriunda da idéia que precisa de um estímulo para desencadear a corrente. Relatou sua experiência na criação de cadernos de homenagens onde acredita estar dando continuidade à tradição da criação pianística brasileira dentro da mais competente qualidade.

O contexto que a professora Jusamara Souza (Educação Musical - Uberlândia) trouxe foi do relacionamento entre a Educação Musical e a Política da era Vargas, quando se falou da influência educadora e civilizadora da música e da formação da consciência nacional através do canto coletivo. Todo um contexto de instituições, eventos de massa, reformas, influências extra-nacionais compõem um quadro ainda presente na memória viva atual.

Na discussão que se seguiu questionou-se o porquê de um vocabulário para descrições de músicas; a possibilidade de uma comparação da ação governamental nos períodos da era Vargas e no pós-64; a continuidade dessa ação na reforma do ensino CRUB-Huston que originou até mesmo a integração artística. Houve também um depoimento da possibilidade de um vivência contraditoriamente apolítica do educador que aproveita a única brecha que vê para poder realizar seu Credo.

## MESA REDONDA

Inicialmente o professor Carlos Geraldo Espinheira (Sociologia- Bahia) falou sobre a resistência do lúdico afirmando que o contexto que envolve a criação não pode ser o contexto imediato. Este asfixiaria a criação, daí ele achar redutor atribuir a Marx apenas a vinculação do econômico como determinante das super-estruturas da vida. O contexto assim visto não é determinista mas envolve toda a trama de coisas triviais com tempos e lugares intercambiáveis, com âncora no vivido e seu retorno. Através do tecido pequeno atinge-se o universal sendo o tempo perdido aquele que está na memória e que pode ser revivido.

A professora Maria Rosário Carvalho (Antropologia - Bahia) referiu-se à influência do contexto cultural na comunicação não verbal. Entre os pressupostos, aludiu a dificuldade de fronteiras entre o verbal e o não verbal, sendo as performances não verbais mais amplas; referiu-se também à prioridade do verbal no contexto imediato. Sendo o comportamento ritual feito por gestos simbólicos, ela

mencionou exemplos de rituais terapêuticos do Xingu fazendo relação entre música e humanização para os índios, atribuindo-lhe uma importância mais social que estética.

## DEBATE

Para iniciar o debate do dia surgiu a questão da emoção entre os índios, e a prova de sua existência foi trazida no fato de eles falarem muito sobre tudo o que acontece no seu cotidiano.

O normativismo foi apresentado como parte do contexto cultural ocidental.

Outra questão surgida foi sobre a mensuração qualitativa da criatividade tendo sido afirmado que há um apreciar da criatividade, não um medir; acrescentou-se depois que aqueles cuja criatividade se evidencia, galgam postos.

A diferença entre o estético e o social pode ser explicada com a diferença entre atitudes que visam o cognitivo, os recursos técnicos e o conhecimento das obras e as atitudes comportamentais.

Uma precisão maior na função estética foi trazida dizendo que ela não reside na obra, mas no modo como se aprecia a obra (essa e outras noções, aliás, definidas filosoficamente já nos tempos de antes de Cristo).

Voltou a questão se se faz música fora de contexto e também se se fala de música fora de contexto.

Ao mesmo tempo que foi afirmada a ambição etnológica de bimusicalidade, afirmou-se que resultará em desastre tomar qualquer coisa fora de contexto, sendo maior a riqueza quando há contextualização.

Uma pergunta sobre a redução de se evitar o econômico de Marx na contextualização social possibilitou o intercâmbio de duas visões antagônicas e também abriu campo para saber o que fazer criativamente para reagir a um contexto inconveniente. E veio o exemplo de Gana onde há uma ocasião para se dizer o que se pensa, desde que seja cantando.

A questão da indústria cultural voltou à baila com as afirmações contrárias: a) de que o nosso contexto a inclui e há que compreendê-la. b) de que ela é absurda.

E fez-se manhã e fez-se tarde e foi o segundo dia.

## O TERCEIRO DIA DA CRIAÇÃO

A conferência que abriu o trabalho foi do professor Keith Swanwick (Educação Musical - Londres) referindo-se a dois níveis de Educação Musical: um receptivo, no qual os alunos, como herdeiros de um conjunto de migalhas de muitos séculos atrás, devem adquirir habilidades instrumentais de práticas musicais familiarizando-se com grandes obras num contexto do qual fazem parte a competição e a mensuração. Esse modelo produziu músicos, apesar de o professor se permitir ter a mente alheia ao ensino que fazia; outro criativo, trabalha o som como meio expressivo através de movimento, dança, fala, explorando a expressão, o sentimento



e o envolvimento total, passando o professor a se tornar sensível a produto musical do estudante. Exatamente porque criativo, este modelo pode parecer sem meta.

Os elementos da criatividade (fluência, flexibilidade, originalidade) foram buscados na tecnologia e na ciência, que lhes deu ênfase a partir da crise do Sputnik. Neste modelo a Educação Musical diz respeito à fonte de energia interior e ao contexto de cada aluno.

A experiência musical inclui quatro elementos que se acumulam e são: as respostas às propriedades do som, a percepção do caráter expressivo da música, a descoberta da consistência das relações estruturais e a experiência da música como um valor pessoal.

Equivalendo a esse conjunto de elementos, em pesquisa com alunos e suas produções entre 3 e 18 anos, foi elaborada uma espiral em que os desenvolvimentos internos do ser humano vão de encontro práticas oferecidas pela escola. Essa espiral é um instrumento para que o professor possa observar e se harmonizar com o desenvolvimento infantil. As etapas não são tomadas mecanicamente e cada pessoa pode percorrê-las em sua experiência musical.

## DEBATE

O conferencista teve oportunidade de comentar mais a espiral, acrescentando que a educação formal faz parte da coluna direita e que o relacionamento entre as colunas é sempre problemático. A espiral é um olhar facilitador para a discussão e a compreensão já que é preciso saber falar sobre o que se faz. Levantou-se a questão do como integrar a criatividade do povo à educação formal. Diante da impossibilidade do acesso de toda a cultura da rua à escola, pelo menos que esta não a contradiga, mas a alargue. A escola possibilita que os criadores caminhem um pouco mais juntos, sendo assim um benefício, além de que são responsáveis pela coerência das aquisições, já que cada pessoa adquire coisas por si mesmo e deve favorecer o pensamento crítico em vista de uma renovação do pensamento oficial.

## APRESENTAÇÕES

A professora Ilza Nogueira (Composição - João Pessoa) partiu da impossibilidade de trânsito entre o discurso musical e o discurso sobre música. Como potencialmente capaz de refletir políticas, a música tem uma intencionalidade de ser percebida e o intérprete orienta a percepção do ouvinte. Criar não implica em intenção comunicativa e eis aí uma contradição. O ouvinte atribui significado à obra percorrendo caminho oposto ao compositor, mas o significado não é todo o conteúdo musical. O potencial transformativo da obra se deve à reciprocidade entre o meio cultural e a criação musical. Por isso as reconceituações constantes na história. No que respeita ao século XX, a contradição chega a se expressar na negação da obra percebida como obra.

As políticas que a criação musical pode refletir são políticas filosóficas, tratando as questões polêmicas com inclusão, enfim, veiculando a própria vida.

O professor Raimundo Martins (Educação Musical - Rio Grande do Sul) fez sua apresentação vindo na criação musical um conhecimento e na educação a busca obstinada de uma mente que possa pensar. Do cotidiano, por transformação, surge o criar, carregando novos significados. Dentro de uma unidade social comprometida como a nossa, a música compromete também sua função tornando-se um escape, e assim deixa de ter a considerável importância que poderia ter na vida dos seres humanos.

A contradição se instala com a constatação de que tanto se desenvolve a criatividade sob a pressão quanto quando há liberdade e encorajamento. Os elementos comuns serão, em qualquer caso uma predisposição mental, a variedade de experiências, a criação de atmosfera adequada. Em direção à mente livre a educação vai proporcionando um crescimento de significados.

## DEBATE

As questões levantadas nos debates do fim da manhã propiciaram maior esclarecimento dos conceitos de obra aberta e fechada, mais ênfase na reciprocidade entre a obra e o processo cultural sem normatividade provinda de contextos, e mais abordagens sobre o conceito de neutralidade da obra, colocada entre o nível da produção e o da audição, mesmo assim relativa em cada cultura, mas apontando para a razão de riqueza da obra sendo ela uma síntese.

## TARDE DO TERCEIRO DIA

O professor Ricardo Tacuchian (Composição - Rio) iniciou seu depoimento retomando vários pontos anteriormente vistos no Simpósio, como o contexto da gaveta, a percepção, a criatividade, e o problema valorativo da obra.

Para ele, vivemos uma convalescença musical, numa universidade que, contraditoriamente, é freio à criação e espaço livre para a mesma. A doença pode ser diagnosticada nos sintomas de: tortura, humilhação da inteligência nacional, censura, e populismo.

Os sinais de convalescença estão no convívio acadêmico de que a música ora desfruta e no significado que a pós-graduação encerra. Acrescente-se a respeitabilidade da música nesse convívio e no maior apuro quanto à formação do músico.

Se, porém, é convalescença, ainda há fraquezas como as conseqüências do esvaziamento político da Universidade, do empobrecimento da classe média, e dos reflexos na queda de qualidade do ensino básico de onde desapareceu a educação musical.

O doente melhorará quando conseguir instaurar a volta da formação huma-



nística e onde a verdadeira criatividade poderá ser estimulada graças ao apoio de base cognitiva que encontrará. Outro sinal de melhora será a flexibilidade metodológica tanto quanto no que diz respeito à contribuição de artistas sem titulação acadêmica.

A recaída, porém, poderá ser por contaminação hospitalar: formalismo, academicismo, burocracia musical, rigidez metodológica, autoritarismo estético, modismos e enclausuramento acadêmico, não poucas bactérias infecciosas.

Se o doente sarar ele enfrentará as relações entre a produção cultural e o mercado.

A professora Glacy Antunes de Oliveira (Piano - Goiás) se apresentou na perspectiva transformadora. Vendo a arte como a leitura que o homem faz de si mesmo, elemento, por isso, essencial da educação, sua proposta visa o surgimento de uma Escola impregnada de humanismo para ser transformadora.

O que impede esse surgir é a espera inútil que precisa ser substituída pela formulação de políticas criativas. Ela exemplifica isso com o significado que vê neste Simpósio, uma injeção de disposição para suportar e transformar o contexto de cada um.

O professor Rafael Menezes Bastos (Musicologia - Santa Catarina) desenvolveu três nexos básicos do seu criar genético, genealógico e cosmológico, no âmbito de uma homenagem ao espírito dos Seminários Livres de Música da Bahia, simbolizado nos seus compositores já mortos. A criação musical, análoga à de Deus, se fazia presente num contexto de universalidade das várias nacionalidades dos professores que faziam os seminários não serem uma paróquia. Isso teve continuidade quando, passando ao largo da morte expressionista da música ocidental, a Bahia optou por voltar-se para o povo como para a raiz da criatividade.

## DEBATE

Ainda não foi desta vez que se conseguiu exorcizar o diabo do comercial, mas houve a tentativa. O comércio é uma relação de trocas sem que alguém tenha autoridade para decidir entre bem e mal.

Chamou-se a atenção para o fato de que a "camisa de força" tem rejeição universal.

Discutiu-se o caso do apoio oficial ao artista com sugestões de comissões rotativas permanentes de assessoria e medidas para que as artes recebam subsídios da própria comunidade, da vez que uma sociedade tem consciência das músicas que queira. O problema é que certas visões da sociedade se referem a sociedades equilibradas, cuja existência é nenhuma.

Foram trazidos exemplos criativos de realizações isoladas de qualidades sem apoio oficial.

## MESA REDONDA

O professor José Crisóstomo de Souza (Filosofia - Bahia) colocou a arte como uma das apreensões do absoluto que, contraditoriamente, remete para além do horizonte político e ao mesmo tempo se relaciona com o estado, no qual também se corporifica o mesmo absoluto. Vivendo essa contradição, a música não pode desqualificar o mercado como interlocutor, deve aceitar suas determinações e transcendê-las.

O professor José Augusto Barreto Bastos (Política - Bahia) trouxe a contribuição do pensamento de Hanna Arendt sobre a arte em sua relação com a apolítica. Acompanhou o desenvolvimento de seu trabalho a partir do paradigma grego, através da medição romana, da sociedade de massa, até se fixar na crítica do juízo de Kant, onde a arte existe para convencer, revivendo a estética da recepção e dirigindo-se à imaginação humana. Como resultado, a impossibilidade de comparações em arte e de sua universalidade.

## DEBATE

O debate final começou com mais uma visão da criação: estar ou não estar. Levantou-se questões sobre a legitimidade da diversão como objetivo da existência da arte, novamente sobre o conceito de massa, sobre o sublime e sua infabilidade, sobre a correlação entre arte e política, mais uma vez sobre o mercado, sobre a arte como pensamento que portanto pode ser aprendida. Terminou-se tomando por modelo a etnografia que é uma interpretação de interpretações, um trabalho de segunda mão sobre uma interpretação original.

E fez-se manhã, e fez-se tarde, e foi o terceiro dia.



## RELATÓRIO DA 1a. ETAPA

*Kilza Setti*

É impossível evitar neste relato as falhas de minha percepção seletiva (e subjetiva, portanto) do que foi falado nos dias anteriores. Enfatizar aspectos menos importantes ou omitir dados significativos, é um risco que corro.

Para economizar tempo e energia decidi não me voltar para um resumo das conferências e apresentações, uma vez que todos devem tê-las documentadas. Vou deter-me sobretudo em alguns aspectos das discussões advindas de cada fala, considerando que os pontos selecionados para essas discussões com seus autores foram com certeza os mais provocativos e que deslançaram maiores debates. Me permitirei, vez por outra, opinar quando julgar conveniente.

Na montagem do programa deste Simpósio, sabíamos que inevitavelmente temas e conteúdos propostos acabariam por engavetar-se, com a antecipação daqueles previstos para os dias subseqüentes. Isto ocorreu no Encontro do ano passado e confirma o fato de que é impossível um controle que determine seqüências de idéias dispostas em tempos cronologicamente organizados. Fica provado que o ato da criação brota desordenadamente no caso, perguntas e respostas, sugestões e observações que infiltram-se em trajetórias imprevisíveis, idas e vindas, perpassando e invadindo simultaneamente todos os aspectos da discussão. Fica entendido também que a separação do TEMA CENTRAL em três subdivisões é um recurso operacional que visou facilitar a programação.

Antes de tomar os trabalhos do dia 16, seria indispensável lembrar a essência da conferência inicial de Gerard Béhague, que construída numa perspectiva antropológica bastante abrangente, cobriu quase todos os aspectos previstos para os dias que se seguiram - sem invalidar, é claro, a originalidade e o valor dos trabalhos apresentados.

### 16 - agosto - 1991

A primeira conferência não desencadeou muitos debates; destaquem-se aqui as indagações sobre um maior esclarecimento do que seria **musicologia de contexto**, entendida pela autora como uma relação entre as idéias do compositor e seu contexto e que contém elementos intra e extra musicais.

Parece não ter sido respondida a questão: "uma analogia entre ciência e música não põe em risco a autonomia da música?". De modo geral as questões estiveram centradas em Cage, nas idéias sócio-políticas contidas em *Európeras 1*



e 2. A autora julgou impossível aprofundar-se nessa questão (que é justamente o tema de sua tese de doutorado), por considerá-la demasiada longa para o momento e tempo de que dispúnhamos.

As seguintes apresentações possibilitaram reflexões diversas tais como: "É o contexto social que determina o que é música e não-música (tema abordado no ano passado). Passou-se pelas "universais"; constatou-se a disparidade entre os discursos de etnomusicólogos e compositores (a meu ver, disparidade que vem sendo atenuada graças à persistência do Prof. Manuel Veiga, em aproximá-los, já que armou entre eles três "duelos" anteriores: em 88, 89, 90 e o de 91).

Assinalaram-se paradoxos da criação na Educação Musical: "aprender para começar a compor? compor para aprender música?" - ou ainda o dilema da interdependência: indivíduo criador/sociedade. Como se previa, a área da Psicologia foi indispensável coadjuvante nas discussões sobre o processo de criação. O compositor é repetidor? É criador? Há considerações psicodinâmicas, dados sobre talento, genialidade, hereditariedade; há os fatores externos e as condições internas do Homem, que é, afinal, um criador inato. A criação parece centrar-se "na transição dos processos primitivos da mente humana, aos mais elaborados". Tivemos notícias de que em entrevistas realizadas com alguns compositores, estes não conseguiram explicar suas idéias musicais. Sobre a possibilidade de se submeter compositores à psicanálise, a prática tem demonstrado que a análise desinibe o processo criador.

Houve indagação sobre a referência a "estado puro da música", justificando-se que esta não tem de ser necessariamente uma forma de representação, há vários níveis de fazer musical, mas na ótica antropológica, não verbalizar não significa a inexistência de um etnoteoria da música.

Insiste-se no fato de que "as artes em geral não verbalizam: imagens reais não têm correspondência objetiva na música ou artes. Seu simbolismo é intrínseco, mas não relacionado a objetos externos.

Pergunta-se se seria a ciência, a produção da verdade, e a arte produção da mentira. Instala-se a pergunta: falar ou calar sobre música? E por consenso aceita-se que o calar também é uma forma de fala. Ainda sobre o falar ou calar em música, lembra-se que em todas as culturas se fala sobre o fazer música (sem necessariamente conceituá-la, acrescento eu).

O caso do compositor que se auto-nega acaba por polarizar grande parte das discussões da tarde. Instaurou-se polêmica sobre a postura da anti-composição e a relação do ato criador com as demais classes sociais. Constatou-se a posição incoerente do compositor que como tal se proclama, mas simultaneamente se nega.

Lembra-se que o processo de criação estava sendo avaliado num âmbito muito restrito ao do compositor chamado "erudito". Houve discursos generosos em que esse tema mereceu tratamento amplo. Falou-se na imposição, na dominação de um produto musical, mas que essa dá-se pelo "consentimento" do dominado (tema a ser tratado no dia 22).

Pergunta-se: "o compositor precisa de dogmas?". Responde-se que depende da "tribo" a qual pertença, do que se fala, a quem se dirige. O compositor tem se rebelado e mudado de acordo com a época. Quanto ao público, não o perdemos; este apenas mudou.

Sobre o significado da obra, lembrou-se que pode não estar contido nela, mas fora dela. A própria obra fornece parâmetros no momento de sua criação, no momento em que subverte a ordem.

Houve protesto pela ausência de reflexão sobre o papel do intérprete que recria a obra e a apresenta ao público, e lembrou-se que em muitas culturas não há distinção entre criação e intérprete; há como que um continuum.

Fecha-se o dia com a sensação de que pertencemos todos a uma mesma categoria: talvez pertençamos à "maçonaria do saber inútil" (cf. Foucault).

### 17 - agosto - 1991

A grande lição de serenidade, equilíbrio e compreensão do mistério da criação nos veio da África. Inicialmente Nketia definiu cultura como "a totalidade de modo de viver de um povo" que aliás identifica e define a própria maneira africana. Aconselhou a utilização da Etnomusicologia como apoio à composição e à Educação Musical. Distinguiu o contexto de situação e o contexto cultural.

Impossível repetir suas sábias reflexões. Para os africanos (embora seja grosseiro generalizar cultura africana sem considerar sua diversidade) a criatividade é inerente a cada indivíduo; assim as experiências musicais são partilhadas por todos, sem a dicotomia ocidental que propõe a tríade: compositor/intérprete/ouvinte. A música é a essência da vida africana e a educação musical faz-se no desenvolver da vida da criança. Processos criativos são transmitidos pelas gerações. Lembra que nós, ocidentais, nos julgamos modernos, mas na verdade repetimos modelos passados. Na África todos são artistas de certo modo, mas não se pretende que todos sejam expoentes, e a criatividade não está como para nós, confinada à "arte music", mas a todas as categorias musicais. Ele lembra a fonostética africana - sons que desenham quadros de emoção e cores. Fala na inspiração da natureza cantos e vozes de pássaros - e faz uma transferência dessa ambientação da natureza para os centros urbanos - as siderurgias, ruídos de máquinas, etc., que criam a atmosfera sonora para os compositores do século XX. Distingue sensibilidade relacionada a comportamentos e relações humanas e extra-musicais, e sensibilidade direcionada a captar sons, estruturas sonoras.

Sobre o fato de surgir na Bahia a prática ou fusão com a "world music", lembra que na época atual, a música é um bem de consumo que resulta de novas políticas, assinala o mau uso que dela se faz. Fala nos ciclos da moda, que ora enfatizam, ora evitam a "folk music". Distingue multiculturalismo reconhecimento da existência de várias culturas sem uma relação entre elas, e interculturalismo percepção de outra cultura como parte da nossa. Isso resulta no ecletismo, ou seja, operar em várias culturas. É o que ocorre em Gana, informa Nketia.



Os relatos sobre experiências musicais no norte da Índia levantaram indagações: como falar em criação no sentido universalizante dentro de atividades extremamente conservadoras? Verifica-se que o processo criativo nesse caso deve ser visto num sentido psicológico uma atividade criativa diferente do compositor erudito nas nossas sociedades. Música não tocada não tem sentido na sociedade indiana.

Enfatiza-se que há elementos que devem ser mantidos, outros renovados. O etnomusicólogo deve assumir postura relativista. Apenas dentro de sua cultura tem o direito de opinar e interferir com juízo de valor. Nas outras, apenas constata.

Ao se refletir sobre a análise das "fronteiras" pergunta-se o que propõe a Etnomusicologia, levando-se em conta a multiplicidade de contextos.

Dois apresentações deram conta das posturas ideológicas contidas e impostas pela Educação Musical sobretudo através do canto. O caso da escola normal modelo de escola burguesa que transforma o novo, envelhecendo-o, e o caso do canto coral como veículo ideologizante, que descarta ideologias alternativas. O último caso está voltado sobretudo para a prática coral no Estado Novo e apresenta contradições: nacionalismo exacerbado/dependência de países estrangeiros; ufanismo, sem levar em conta as disparidades e carências sociais, visando-se apenas a formação de uma consciência nacional moldada no regime então vigente.

Do ponto de vista sociológico, supõe-se que o contexto não deva ser visto como algo mecânico e linear, mas aberto e amplo. Lembrou-se o exemplo da africanização da Bahia e da banalização da África na Bahia. Afinal, o universal não é o que se soma, mas o que é partilhado em diferentes contextos. Nosso campo de criação e nosso contexto podem ser ampliados constantemente, e toda inovação se faz sobre o vivido, assim como o estranho é atingido pelo conhecido. Nossa contextualização faz-se a partir da nossa referência para o universal. O criador não está ligado a um contexto imediato. No caso de Villa-Lobos, por exemplo, uma análise de seu papel deve considerar que seu contexto é muito mais vasto daquele que apenas o situa no Estado Novo, e extrapola o das realidades econômicas.

Do ponto de vista antropológico, verifica-se que música tem muito mais importância social do que estética, fato comprovado em estudos com comunidades indígenas no Brasil. As indagações sobre a questão da emoção, e como esta ocorre nas sociedades ditas "primitivas" ou grupos indígenas em geral, causou protesto, atribuindo-se a esta pergunta, caráter etnocêntrico. Os estudos em Antropologia da Música têm provado que a emoção é inerente ao homem, e as sociedades indígenas não são exceção. Cantos e relatos em tom declamatório contêm sempre alto teor de emoção.

Mais uma vez foi lembrado que a ênfase dada à criação musical do mundo ocidental privilegia o cultivo da música para diversão, da música em si mesma; o desenvolvimento de técnicas sofisticadas, enfim, tudo o que define a "art music" ocidental. Em culturas não européias, enfatiza-se o modo de expressão em harmonia com o cosmos, ou o atingir-se além da consciência física de si próprio. A ênfase

situa-se não da criação de peças individuais como obras de arte, mas da criação de estruturas melódicas, fórmulas rítmicas, famílias de canções, gêneros e sobretudo na formação do intérprete criativo. Vê-se não a arte pela arte mas a arte pela vida em si mesma. Os africanos têm a palavra AGORO para significar simultaneamente música, drama, teatro, etc.

Pergunta-se se nesta sociedade africana é possível uma mensuração do grau de musicalidade em cada indivíduo na sua cultura, e a resposta é que não se pode medir criatividade. Existem diferentes atitudes sobre essa avaliação. Participar da música é muitas vezes obrigação social. Também os não muito dotados musicalmente são bem vistos na sociedade. Se um indivíduo não pode cantar, atribui-se-lhe outra atividade, para que possa partilhar do grupo. Daí conclui-se que nessa sociedade africana (a de Nketia) e talvez em outras, não se valoriza o conceito de grandiosidade, embora haja critérios para distinguir pessoas de maior ou menor habilidade musical.

Nas sociedades indígenas, o estético e o social confundem-se, já que a música realiza-se sempre com função definida nesses grupos. Por outro lado, assinalou-se que estética significa sobretudo a forma como olhamos, ou seja, ela está contida na forma de contemplar o objeto; no caso da música, no modo como ouvimos e nas construções que daí decorrem.

### 19 - agosto - 1991

A conferência da manhã apresentou postulados e políticas de educação musical a partir de experiências realizadas com grupos de crianças de várias etnias e idades, na Inglaterra e em Chipre. Colocou-se em discussão a eficiência dos métodos propostos, se transferidos para uma realidade como a nossa. Outro ponto levantado foi a questão da criatividade das crianças da rua. Como poderia proceder-se a um intercâmbio entre essa criatividade e uma metodologia de ensino concernente a uma elite? A pergunta aparentemente ficou sem solução. Espera-se de qualquer modo, que a escola possa ser um pouco "subversiva", no sentido de não só transmitir a cultura oficial, mas adequar-se às possibilidades de habilidade e criatividade das crianças.

Foram tratadas a seguir as questões da música como discurso potencialmente político; todas as posições relacionadas à construção da "obra aberta", e os mecanismos que colocam o ouvinte num caminho inverso ao do compositor (da decodificação do símbolo musical), chegando-se ao fato de que o ouvinte poderá formar concepção da obra de arte, diferente daquela do autor. Discutiram-se os pressupostos de Nattiez e sua aplicabilidade à música não ocidental, e lembrou-se a "neutralidade" como uma zona de pluralidade de significados da arte. Lembrou-se a questão da unidade social que está ausente em nossa cultura e nesse caso a música torna-se um meio de escape que acaba por acirrar as relações entre músicos que criam compositores, intérpretes e críticos.

Tivemos interessantes depoimentos pessoais de compositores; falou-se na



necessária ambiguidade da arte e que esta deve sempre conter um teor de inovação, condição indispensável para que exista.

Foram lembrados os critérios determinantes da criação: domínio do material, da linguagem e controle de forma. O valor da obra de arte é medido por parâmetros, mas é preciso também transgredi-los, e há que assinalar-se ainda a aceitação da obra de arte pelas gerações seguintes.

Em outra abordagem antropológica foram lembrados três níveis da origem do termo criação e criador - numa relação genética, o que cultiva; o criador numa relação cultural, o que incultura; o criador - o que cria verdadeiramente. Aqui neste caso, o caso da criação, da criação musical.

Noutro momento foi evocada a possibilidade de política de educação independentemente do Estado; assinaladas as dificuldades do trabalho artesanal do músico e o espaço cada vez mais reduzido que ocupa a música no Brasil atual. Vale a pena esperar pelo poder público ou substituí-lo?

As áreas da Filosofia e Teoria Política forneceram subsídios para que as reflexões fossem reanguladas como novos movimentos. As duas últimas contribuições desencadearam questões sobre arte e diversão, a arte na sociedade de massa. As posições ficaram divididas: de um lado defendia-se a legitimidade da arte e criação, enquanto gozo e fruição; de outro, insistia-se em que a categoria diversão não é ativa, não mobiliza o ser humano no desenvolvimento, por exemplo, do gosto, enquanto que a obra de arte está capacitada a permitir um exercício ativo no Homem.

Foram assinaladas as posições diametralmente opostas dos dois convidados (cada qual com seus seguidores), tendendo-se afinal, mais a uma conciliação entre **sofisticação** (pressuposta na obra de arte) e **divertimento** (que se supõe estranha a ela).

As discussões situaram-se visivelmente ao nível das suposições filosóficas, enveredando pela Filosofia da Arte, retornando-se à polémica questão de **verdade** e **mentira**.

Os momentos finais da sessão caracterizam-se por um desvio do tema, para as relações de troca na música, e esta vista como bem de consumo (tema que deverá ser discutido no próximo dia 22).

Tudo leva a crer que saímos desta primeira etapa de debates, enriquecidos pelas experiências expostas, mas ainda com alguma perplexidade em relação à definição de políticas e desenho de idéias claras a respeito da criação. Dos itens propostos na programação do Simpósio, parece que todos - explícita ou implicitamente foram tratados. As disciplinas auxiliares foram de grande importância para a compreensão do ato da criação.



Impresso na Gráfica Universit  
sitária do Centro Editorial e Didático da  
UFBA, Rua Barão de Geremoabo s/n, Campus  
Universitário da Federação, 40.210 Salvador,  
Bahia, Brasil. Atendemos pelo reembolso  
so postal.



