



Revista da Tulha

2015 • JUL-DEZ • VOLUME I • NÚMERO 2 • ISSN 2447-7117



Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Marco Antonio Zago
REITOR
Prof. Dr. Vahan Agopyan
VICE-REITOR

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO

Prof. Dr. Fernando Luis Medina Mantelatto
DIRETOR
Prof. Dr. Pietro Ciancaglini
VICE-DIRETOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
CHEFE
Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier
VICE-CHEFE

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
COORDENADOR

REVISTA DA TULHA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
EDITOR-CHEFE
Cristiano Henrique Ferrari Prado
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)
CAPA: Cristiano Henrique Ferrari Prado - "Piano red carpet" (2015)

REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha
Ribeirão Preto, Volume I, Número 2, 2015
ISSN 2447-7117 (versão *online*)



EDITOR-CHEFE

Marcos Câmara de Castro

PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

Cristiano Henrique Ferrari Prado

COMISSÃO EDITORIAL

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Rose Satiko Gtirana Hikiji (Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Célia Meirelles, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo e Waldyr Fervença.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 1, n. 2 (jul/dez 2015), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2015 - Semestral.

ISSN 2447-7117 (versão *online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música
Rua Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

299 EDITORIAL

302 ENTRE O ESPELHO E O MOSAICO: REFLEXÕES SOBRE PERFORMANCE E MUSICOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM MÚSICA

Isabel Nogueira

343 PROCESSOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL: OS LIMITES E MOLDURAS DA EXPERIÊNCIA COMO ELEMENTOS EXPRESSIVOS

Luciano Zanatta

361 INDÚSTRIA DA CULTURA, ESNOBISMO E VANGUARDA: TRÊS OBSTÁCULOS HOJE À COMPOSIÇÃO MUSICAL

Rubens Russomanno Ricciardi

406 ENSINO DE MÚSICA NA FASE ADULTA: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Adriana Moraes dos Santos Dias

416 VIOLÃO “ERUDITO” E “POPULAR” COMO MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA - POR UMA HISTÓRIA DAS SUAS APROPRIAÇÕES PEDAGÓGICAS E ESTÉTICAS

Fernando Elías Llanos

434 O USO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO EM MUSICALIZAÇÃO DE CRIANÇAS EM PERÍODO SENSORIO-MOTOR

Eliana Cecilia Maggioni Guglielmetti Sulpício, Gabrielle Estabille Parreira & Lígia Donizete dos Santos Pires

444 A COMPOSIÇÃO ORIGINAL PARA VOZES INFANTIS E INFANTO-JUVENIS E SUAS INTERFACES COM A CONTEMPORANEIDADE, TRADIÇÃO E A LITERATURA POPULAR E NEOFOLCLÓRICA

Silvia Maria Pires Cabrera Berg

461 A HISTÓRIA DA MÚSICA DE RIBEIRÃO PRETO (SP) ATRAVÉS DE ARQUIVOS DE MÚSICOS E CORPORAÇÕES

Gisele Laura Haddad

474 O NOVO E O ORIGINAL

Achille Picchi

EDITORIAL

No primeiro fascículo do Volume I da Revista da Tulha, que traz a primeira parte dos Anais do VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, abrimos com um histórico da música em Ribeirão Preto, do Prof. Rubens Ricciardi, decano do Departamento de Música da FFCLRP, em que apontou os eventos que julgou relevantes para a história da música local e seus dispositivos mais representativos. O texto incluiu também a proposta pedagógica do curso de música da USP/RP e sua filosofia de trabalho que coincide com o desta Revista da Tulha no que se refere ao tripé Poética, Práxis e Teoria como os três pilares de nossa atuação no âmbito da Universidade de São Paulo e como um departamento de música ligado à demanda do interior paulista e voltado para um universalismo intelectual que internacionaliza (ou desnacionaliza) a produção local colocando-a na pauta das discussões sobre a performance, a composição, a educação musical e a pesquisa musicológica, que têm como base o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM). A primeira conferência do evento foi de Didier Francfort, professor de História Contemporânea na Universidade de Nancy e diretor do Instituto de História Cultural Europeia “Bronisław Geremek”, que propôs uma substituição do conceito de esnobismo musical, em tempos de cultura globalizada, pelo “omnivorismo”, como nova forma de distinção e legitimação, a partir das ferramentas da História Cultural e de sua vasta experiência no estudo da música como marcador de identidade. A segunda conferência publicada no fascículo I foi a do Prof. Pedro Paulo Funari, da UNICAMP, trazendo à discussão os conceitos de alta e baixa cultura, cânone e iconoclastia aplicados à música.

Seguiram-se as comunicações do primeiro dia do VI EM (16/10/2014), com os trabalhos que foram submetidos a pareceristas em duplo-cego e uma palestrante convidada. Os temas abordados sugeriram análises e discussões que cobriram um amplo espectro de abordagens, passando por personagens rítmicos na composição para

percussão (Eliana SÚPÍCIO & BOLOGNA); teoria dos conjuntos aplicada à obra de Villa-Lobos (ALBUQUERQUE & SALLES); intertextualidade como alternativa para a vanguarda (ESCUDEIRO); a evolução do trompete, de sinalizador a instrumento solista (Carlos SÚPÍCIO); os traços de brasilidade na orquestra de Pixinguinha “em plena maturidade” (FONTENELE); e o registro do trabalho pioneiro da pianista Beatriz Balzi que gravou, entre 1984 e 2000, uma série de 54 obras de compositores latinoamericanos de 13 países (MONTEIRO & ZANI). O primeiro dia do VI EM terminou com a palestrante convidada Rose Satiko Gitirana Hikiji (FFLCH/USP) que apresentou o relato e posterior exibição do filme etnográfico sobre O funk e o rap em Cidade Tiradentes em São Paulo, disponível em <https://vimeo.com/51758452>.

O segundo dia do evento (17/10/2014) foi iniciado pela conferência da Profa. Marisa Fonterrada, intitulada *Comunidade de aprendizes: reflexões acerca do desenvolvimento do pensamento criativo em processos de educação musical*. Infelizmente, até o fechamento destas edições, nossa colega Panagiota Anagnostou (IEP/Bordeaux) não havia enviado a versão final de sua conferência sobre tradição e autenticidade na música popular grega. Seguiram-se as comunicações de Ricardo Teperman comparando os modelos da Sociedade de Cultura Artística e da OSESP; uma releitura de Adorno por Rafael Ribeiro Santos à luz dos conceitos desenvolvidos por Mises; Rafael Alexandre da Silva propôs uma reflexão sobre a evolução dos modos de escuta musical a partir das novas tecnologias e suas implicações; Cristina Emboaba questionou os conceitos de ouvir e escutar, a partir da análise dos modos de escuta em Adorno; William Teixeira da Silva iniciou uma interessante e pouco explorada reflexão sobre os gêneros musicais a partir da leitura retórica por um lado e dos rótulos de mercado por outro.

O presente fascículo (Vol I, n. 2) continua a publicação dos trabalhos apresentados no terceiro e último dia do evento (18/10/2014), a partir da conferência 5, de Isabel Nogueira, em que ela discute a construção da identidade feminina a partir de um acervo de imagens.

Na conferência 6, Luciano Zanatta estabelece limites e molduras como elementos expressivos na composição musical. Na sétima e última conferência, o Prof. Rubens Ricciardi desenvolve o argumento do VI Encontro e reitera suas posições a respeito da indústria da cultura, do esnobismo e da autoproclamada vanguarda. Seguem as comunicações de Adriana Dias sobre o ensino musical na fase adulta; um estudo das grades curriculares do ensino de violão por Fernando Llanos; a aplicação dos instrumentos de percussão no ensino musical num artigo de E. SULPÍCIO, PARREIRA & PIRES; a Profa. Silvia Berg fala sobre a composição original para vozes infantis e suas interfaces com a contemporaneidade; Gisele Haddad divulga suas pesquisas sobre os arquivos musicais de Ribeirão Preto e Achille Picchi, como palestrante convidado, problematizou as noções de “novo” e “original” na composição musical.

Agradecemos a todos os participantes que agora veem publicados seus trabalhos e nosso muito obrigado também ao comitê científico do VI EMRP e aos artistas que abrilhantaram o evento com suas apresentações musicais: Fátima e Fernando Corvisier (duo pianístico), Otávio Soares Brandão (pianista e compositor), Roberto Corrêa (viola caipira) e Rubens Russomano Ricciardi e solistas da USP-Filarmônica (FFCLRP-USP).

O VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto foi uma iniciativa do NAP-CIPEM que teve o apoio financeiro da FAPESP e a participação da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP na produção do material gráfico. Link do evento <http://sites.ffclrp.usp.br/viencontromusicologia/galeria.html> (acessado em 19.11. 2015).

Esses dois fascículos inaugurais da Revista da Tulha são dedicados a Vanda Bellard Freire (in memoriam), que soube em sua obra apontar os caminhos para a pesquisa e a educação musical no Brasil, com uma diplomacia exemplar.

Marcos Câmara de Castro
Editor

ENTRE O ESPELHO E O MOSAICO: REFLEXÕES SOBRE PERFORMANCE E MUSICOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM MÚSICA¹

BETWEEN THE MIRROR AND THE MOSAIC: REFLECTIONS ON PERFORMANCE AND MUSICOLOGY IN THE CONSTRUCTION OF FEMALE IDENTITY IN MUSIC

Isabel Nogueira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
isabel.isabelnogueira@gmail.com

Lista de imagens

Figura 1: Capa da partitura “Saudades de Pelotas”, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 2: Anúncio publicitário da Revista Ilustração Pelotense.

Figura 3: Capa da Revista Ilustração Pelotense, pertencente a acervo particular.

Figura 4: Imagem de uma estudantina, pertencente ao Acervo Pelotas Memória.

Figura 5: Grupo de professores, diretores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas, dezembro de 1918, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 6: Programa da IV Audição de Alunas, acervo da Uni-

¹ Este trabalho é uma transcrição da conferência apresentada no VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, onde apresento um estudo das fotografias e programas de concerto pertencentes aos acervos musicais das Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), trazendo resultados das pesquisas que venho desenvolvendo desde 2001. A proposta foi apresentar um panorama das pesquisas realizadas até o momento, desta forma reúno aqui reflexões construídas a partir de trabalhos anteriores, ao lado de outras tecidas especialmente para esta conferência.

versidade Federal de Pelotas.

Figura 7: Sala do Conservatório de Música de Pelotas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 8: A disceuse Berta Singerman, em fotografia de Anne Marie Heinrich. Acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 9: Berta Singerman, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 10: Olga Pragner Coelho, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 11: Amélia Lopes Cruz, acervo particular.

Figura 12: Sala de concertos do Conservatório de Música da UFPel, acervo particular.

Figura 13: Maria Carreras, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figuras 14 e 15: Matilde Arbuffo e Mariah Castex, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figuras 16 e 17: Helena Figner e Leticia de Figueiredo, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 18: Programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 19: Lia Cimaglia Espinosa, do acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Gostaria de iniciar esta conferência agradecendo o convite do prof. Marcos Câmara de Castro e da Comissão Organizadora para participar do VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.

O tema que venho trazer hoje é um recorte do trabalho de pesquisa que venho desenvolvendo desde 2001, enfocando os estudos de gênero e as interlocuções entre musicologia e performance.

A questão que envolve toda a temática da pesquisa que venho realizando, e a qual desejo explicitar ainda antes de adentrar o

tema propriamente dito, trata de uma reflexão crítica sobre o processo de produção de conhecimento em música, posto que academicamente temos priorizado uma tradição musicológica marcada por uma tentativa de equiparação com os métodos das ciências duras (Lopez Cano e Opazo, 2014). Desta forma, busca-se meios objetivos para refletir sobre a música, e no universo das práticas de concerto o registro escrito, a partitura, é considerada elemento essencial. A partir disto, verifica-se a existência de diversos discursos construídos, como a historiografia baseada no papel do compositor e sua produção, a valorização da análise como elemento essencial para a construção dos discursos sobre música, a produção musical como elemento principal.

O contexto onde este trabalho se insere são as mudanças operadas na forma de construção do conhecimento a partir da segunda metade do século XX, onde verifica-se uma importante abertura do campo documental, na história, nas ciências humanas, e por extensão, na música. O paradigma que se modifica traz consigo a inclusão da imagem, que até então era vista apenas como algo não objetivo, ausente de elementos verificáveis, portanto de menor importância para o estudo da história.

No entanto, o foco recai hoje menos sobre o documento como portador de verdades absolutas, mas como elemento construído, com múltiplas possibilidades de interpretação. A isto, agrega-se a perspectiva da micro-história e da história cultural, entendendo os contextos sociais e as redes de sociabilidade que se constroem, a partir deles, e como os elementos musicais são importantes para aquele grupo social. Com isto, se reconhece também a importância do olhar do pesquisador, e a subjetividade nele contida, abrindo para as necessidades de tomadas de decisão em todos os momentos da pesquisa, desde a escolha do tema, a seleção de documentos, até a forma como estes são lidos e relacionados com outros documentos.

Se a fotografia foi considerada como passível de diferentes leituras, da mesma forma o é o documento escrito, posto que ali, em

minha leitura, estará imbricada minha história pessoal, os temas que me motivam, e a minha capacidade de olhar não parte de uma neutralidade, mas de um lugar. Este nível da neutralidade é deixado para trás pela concepção de que toda construção de conhecimento será uma construção social, desde a forma de produção e guarda do documento, até sua leitura e sua relação com o grupo que o produziu.

Assim como a forma com que se estrutura a pesquisa e o conhecimento em música, o gênero pode também ser visto como construção social. Assim, quando observamos que a maioria dos livros produzidos sobre os temas de história da música trazem essencialmente compositores homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes sociais de destaque, se observa que não é mera casualidade que exista uma invisibilidade feminina. Não se pode, observando isto, entender apenas que as mulheres não compuseram, não fizeram parte da história da música. Sim, atuaram e compuseram, mas talvez seus lugares de atuação fossem menos valorizados socialmente, para não falar da prática existente onde as composições de mulheres fossem assinadas por homens para garantir seu selo de qualidade.

Assim, o objetivo amplo do trabalho de pesquisa do qual apresento hoje um recorte, trata da questão da inclusão da mulher na cena musical, e não apenas desvelando o trabalho de compositoras, mas também abordando de intérpretes, professoras, produtoras, diretoras, vários outros campos do fazer musical que engendram e conformam esta rede de relações onde se produz a música, e que não pode ser compreendida apenas a partir do compositor e da obra escrita. Desta forma, com vistas a descortinar práticas, locais e documentos, justifica-se o uso das fotografias e programas de concerto na pesquisa em musicologia, posto que são elementos que tratam de uma das formas do fazer musical no cotidiano.

Assim, busca-se a desconstrução dos cânones e padrões normativos, priorizando outras formas de abordagem da música em sociedade, observando seus processos e construção de significado. Estas

possibilidades abrem novas perspectivas, chamando a atenção para a proposição de novos pontos de escuta (Travassos, 2005), a partir das margens, onde não seja necessário a busca de modelos civilizatórios aos quais vincular-se. Contrário à ideia de um centro geográfico gerador e irradiador de ideias musicais, buscamos pensar que as práticas musicais adquirem significados diferentes em cada lugar e região, e onde o rótulo “música de concerto” não abarca em todos os locais e épocas necessariamente os mesmos significados sob sua égide.

A reflexão sobre música no Brasil comumente considera que os movimentos musicais têm sua origem na região sudeste do país e são irradiados para o resto do Brasil. No entanto, elementos presentes nestes movimentos aconteceram também em outras regiões, anteriormente ou de forma concomitante, mas não são uma mera reprodução do modelo da capital.

Observando a documentação então a partir de um outro olhar, nos encontramos com outros protagonistas, ou mesmo um conceito diferente de protagonismo. O trabalho de pesquisa que apresentarei aqui busca observar continuidades e descontinuidades das representações visuais sobre a mulher em capas de partituras, imagens de periódicos, fotografias e programas de concerto. O corpus documental analisado envolve documentos dos acervos musicais das escolas de música das universidades federais das cidades de Pelotas e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, utilizando como referência as considerações sociais sobre a prática musical feminina e sobre a importância da imagem no período de 1920 a 1950.

Aqui, explicitamos o conceito de não trabalhar com a partitura como único documento autorizado, mas sim com todos os elementos que a envolvem, qualificando assim uma primeira abordagem fora das margens.

Trabalhar com a visualidade também é uma questão controversa em música, posto ser esta uma arte sonora. Em um viés tradicional,

o corpo do intérprete não deve mobilizar a atenção de quem escuta, mas deve ser apenas um veículo para expressar o texto musical a que se propõe. Com isto, o corpo do intérprete não deve se colocar em primeiro plano, não deve ser visto, colocando assim uma contradição: o corpo, mesmo que considerado como inconveniente, não deixa de fazer-se presente. Assim, há uma visualidade colocada, há um corpo em cena, mas este corpo é ensinado a não aparecer, é ensinado a estar ausente. Paradoxalmente, é impossível ausentar-se. E quando o corpo não se ausenta, ele constrói significados. Talvez não significados conscientemente elegidos, mas sim intencionais, posto que toda a carga de concepções construídas sobre o corpo em cena estará colocada nas escolhas de performance individuais.

No cenário da música de concerto, o corpo é necessário, posto que produtor do gesto sonoro; e indesejado, por seus outros significados ressoantes. Ensinado a calar-se, ele assim mesmo determina escolhas, delimita significados, dialoga com o imaginário, fala, escorre provocações. Não admite silêncios, sua própria tentativa de calar-se é um jogo constante com o desejo e seu duplo: proibido, tentador, negado, almejado.

E o que dizer então do corpo musical, exponencialmente contraditório, quando se trata de um corpo feminino?

Em que pese a grande valorização da prática musical feminina no começo do século XX, há que ressaltar-se que esta recaía principalmente sobre a atividade amadorística. Era desejado que as mulheres aprendessem música para incrementar seus dotes como moça casadoira, e, com isto, aumentar suas chances de contrair um matrimônio considerado vantajoso. Após o casamento, a concepção positivista sobre educação coloca a mulher como responsável pela primeira educação dos filhos, ficando a seu cargo a boa formação moral das crianças. Para isto, a mulher deveria ter uma boa formação religiosa, artística, moral, e dispende seu tempo livre com atividades edificantes, como música, bordado e boa literatura. Desta forma, a mulher configura-se

como novo público leitor, ao qual as publicações dirigiam seus olhares. As revistas e ilustradas anunciam assim a chegada nas livrarias dos novos títulos em francês, publicam poemas, incentivam a atividade literária feminina e anunciam os lançamentos musicais em partituras para canto e piano de fácil leitura, fazendo da mulher uma encantadora flor que desabrocha seus encantos exclusivamente no âmbito do lar.

Ao mesmo tempo, a atividade musical profissional é vista como algo não desejável para as moças de boa família, posto que aproximava a mulher do mundo que ficava além das paredes da casa. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, as imigrantes e as muitas trabalhadoras, era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida na manutenção deste status social. Para estas, a possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, por sua proximidade ao mundo fora da casa e a suposta perda de sua respeitabilidade.

“Mulher de teatro” era uma das diversas formas despectivas para referir-se à atividade musical profissional desenvolvida por mulheres, utilizada por exemplo nos jornais da cidade de Pelotas para lastimar a trajetória do soprano Zola Amaro, primeira sul americana a cantar no Teatro Scala, de Milão. Ao dizer que infelizmente Zola Amaro tornou-se mulher de teatro, desconsidera-se a relevância de sua trajetória internacional, lamentando apenas que a moça de boa família tenha escolhido fazer-se cantora profissional. Se compreendermos que as companhias de ópera, teatro e zarzuela dispendiam muito tempo viajando, sem um controle externo sobre as atividades de seus integrantes, podemos inferir que a possibilidade da mulher exercer domínio sobre seu corpo e seus desejos era vista como tremendamente transgressora à ordem social estabelecida. Esta dualidade perpassa o fazer artístico, transitando entre a arte como edificante e como potencialmente transgressora, por sua possibilidade de uso do próprio corpo e pelo desenvolvimento de uma autonomia intelectual e de uso do espaço social.

Esta reflexão perpassa também a trajetória da violonista espanhola Josefina Robledo, que veio ao Brasil em 1917 acompanhada de seu marido, violoncelista. Os jornais observam que não se tratava de um instrumentista de destaque, mas podemos inferir que cumpria a função social de acompanhar Josefina e conferir respeitabilidade às suas interlocuções sociais, seja com o público, com a crítica ou com os produtores e financiadores dos concertos. Observa-se aqui a necessidade de uma função de salvo conduto para as viagens de uma mulher musicista, conferindo respeitabilidade à esta, exercida comumente por um homem, neste caso o marido.

Passaremos agora à reflexão sobre a presença da mulher nas capas de partituras dos acervos musicais da cidade de Pelotas, utilizando para esta análise uma produção ainda bastante ausente da musicologia brasileira: as músicas produzidas para consumo nos salões.

Ao fazer referência às partituras em circulação, observamos que o Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro costumava elaborar planos de estudo para o ensino formal de música, que eram utilizados como modelo por muitos conservatórios brasileiros, gerando um cânone de repertório considerado válido para esta prática.

Assim, poderíamos inferir que as partituras em circulação seriam prioritariamente aquelas editadas no Rio de Janeiro, tendo em vista a grande demanda e o trabalho de seleção feito por aquela escola.

No entanto, ao observar os acervos do Conservatório de Música de Pelotas, nos encontramos com uma grande quantidade de música publicada nas cidades de Pelotas e Porto Alegre, distribuídas pelas próprias editoras para estas e diversas outras cidades do interior do Rio Grande do Sul, onde se observa uma outra realidade de compositores e repertórios em circulação.

Possivelmente esta tenha sido uma produção invisibilizada até o momento, por não fazer parte do programa oficial de estudos dos

conservatórios e escolas de música e estar mais vinculada aos salões e às práticas amadorísticas.

Nas capas destas partituras, encontramos figuras femininas representadas como anjos, seres alados (potencialmente inalcançáveis), efígies, a presença de mulheres em posição de dança e com indumentária de dançarinas, ou mulheres portando liras.

Observamos que algumas destas obras foram compostas por mulheres, outras tem nomes de mulheres como título ou estão dedicadas a mulheres, foram publicadas em álbuns ou de forma avulsa e logo encadernadas por seus usuários em grandes livros que ainda podem ser encontrados nos acervos particulares.

A encadernação agrupava obras para um mesmo uso e facilitava seu manuseio nos saraus, que poderiam envolver apenas familiares ou ter convidados especiais, como os músicos ou intelectuais de passagem pela cidade. Espaço de presença e atuação musical feminina, os saraus apresentam uma realidade integradora entre os músicos que vinham às cidades realizar concertos e a comunidade local, propiciando circulação de repertórios e práticas, como relatam os escritos memoriais.

Podemos inferir que, da mesma forma que nos acervos de Pelotas e Porto Alegre, exista uma grande diversidade destas obras de salão em outros acervos brasileiros. Além da presença feminina nas capas, nas dedicatórias e na autoria, observamos que este repertório está muito ligado ao contexto feminino por ser justamente a música de salão o centro das reuniões familiares e dos saraus, onde circulavam estas partituras.

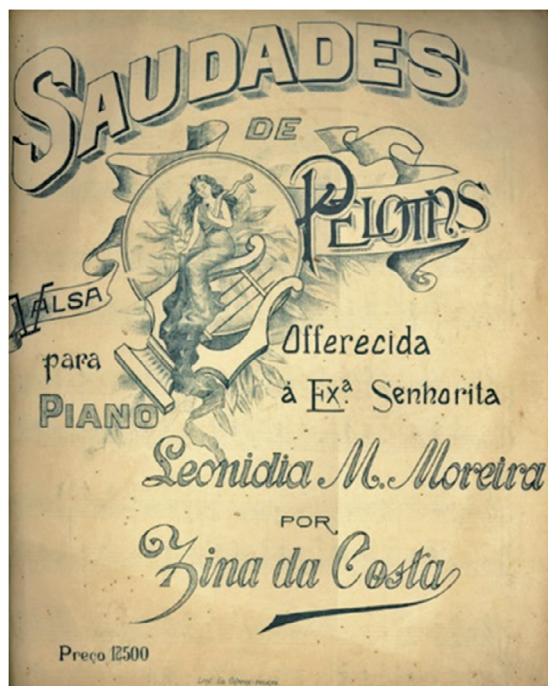


Figura 1: capa de partitura “Saudades de Pelotas”, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

A presença da mulher nas revistas ilustradas

No começo do século XX, quando a mulher desponta como um novo público leitor, surgem revistas dirigidas ao público feminino, e com elas o universo das ilustradas, que traziam imagens sem uma obrigatória vinculação ao texto escrito. Ao tempo em que as revistas publicavam anúncios sobre as facilidades proporcionadas pelos eletrodomésticos, poemas, contos, crônicas diversas e comentários sobre os costumes e práticas da vida urbana cotidiana, observa-se o engendramento de diversos papéis femininos através das imagens e notícias. Ao lado da apologia à vida doméstica, se incentiva a participação no espaço público e a atuação profissional, de forma moderada. A editoria destas revistas, basicamente exercida por homens, busca neste momento

abarcando um público imaginado como ligeiramente diverso, mas bem restrito em termos de possibilidades efetivas de atuação no espaço público.



Figura 2: Anúncio publicitário da Revista Ilustração Pelotense.

Analisaremos algumas notícias da revista *Ilustração Pelotense*, publicada de 1919 à 1927 na esteira das publicações ilustradas que começam a circular no Brasil: *Ilustração Brasileira*, *Ilustração Musical*. A presença da imagem ao lado da notícia, vinculada ou não à ela, já configura, ao olhar do leitor multimídia do século XXI, uma circunstância normalizada. Para os leitores dos anos de 1919, não funcionava da mesma maneira. Naquele momento, a imagem era um elemento de novidade, com voz própria: uma coisa era a notícia escrita, outro, a imagem, sem uma vinculação obrigatória. A revista *Ilustração Pelotense* era distribuída para vinte e sete cidades do Rio Grande do Sul, e seu editorial propunha divulgar as notícias da sociedade elegante do sul do Brasil. Dentre deste conceito, encontramos notícias sobre concertos,

orquestras, bandas, agrupações musicais, os bailes de carnaval nos clubes, as alunas e professoras de música, notícias sobre concertos, companhias de operetas e variedades.

Os concertos costumavam ser em três partes, de dimensões muito maiores do que as atuais, com entreatos cênicos, cômicos ou onde alguém da plateia poderia recitar uma poesia em honra da cantora ou instrumentista. Estas notícias nos trazem uma dimensão dos costumes das décadas de 1910 e 1920 e da diversidade de eventos nominados sob o título “concertos”, apontando para a necessidade de um grande cuidado ao utilizar esta categorização.

Interessante observar que as capas dos diversos números da Revista Ilustração Pelotense traziam sempre imagens de mulheres, como fotografias, desenhos ou pinturas, sem um padrão fixo de estilo narrativo-visual. Nestas capas, observamos imagens de cantoras e instrumentistas, alunas, professoras e diretoras das escolas de música, chamando a atenção para um destaque do fazer musical feminino.



Figura 3: capa da Revista Ilustração Pelotense, pertencente a acervo particular.

Podemos pensar, no começo do século XX, nas escolas de música como lugares de empoderamento feminino – e de fato verifica-se isto nos estudos realizados sobre conservatórios no Brasil – onde as mulheres poderiam ocupar cargos diretivos, e com eles aceder à esfera pública.

No relato de músicos consagrados é presente a referência às suas professoras, sempre “dona fulana” ou “dona beltrana”. Além de um sinal de respeito, o simbolismo nos deixa inferir seu significado como donas destes espaços, orientadoras de diretrizes da vida e da carreira artística de seus alunos, com uma influência marcada por estender-se muito além das aulas de música. Professoras, diretoras de escolas de música, diretoras de coros e orquestras, produtoras de concertos, diversas são as referências a estas figuras, presentes no imaginário da vida e da formação dos estudantes de música. No entanto, os conservatórios e as escolas raramente guardam seus acervos, e a atenção para a documentação referente à história do ensino de instrumentos musicais, bem como à trajetória de professores e interpretes, é escassa e descontinuada no Brasil.

Convém ressaltar, do ponto de vista do trabalho da pesquisa musicológica, que o acervo da Revista *Ilustração Pelotense*, não pode ser encontrado completo em uma única instituição. A *Bibliotheca Pública* de Pelotas possui alguns exemplares, e outros encontram-se em acervos particulares.

Chamo a atenção ainda para a atividade musical dos clubes, que possuíam pelo menos três tipos de agrupação musical regular: orquestras, coros e estudantinas. Estes grupos, além de promover uma efetiva educação musical informal, proporcionavam a circulação de músicos, práticas e repertórios entre diversos clubes, bandas oficiais e sociedades musicais; instaurando um modelo presente em diversas cidades brasileiras, mas ainda não totalmente estudados pela musicologia brasileira.



Figura 4: imagem de uma estudantina, pertencente ao Acervo Pelotas Memória.

Outro aspecto importante na questão mulheres e música trata do ensino de instrumento, e, dentre estes observei, através do estudo dos livros de matrícula, a predominância das alunas de piano e de canto no Conservatório de Música de Pelotas, realidade também presente nos relatórios do Conservatório de Música de Porto Alegre (Leal Rodrigues, 2000). Estudando a documentação destas duas escolas de música, verifiquei que ali se realizava, além do ensino de música, a atividade de promoção de concertos. Assim, a escola proporcionava, além da prática do instrumento, a assistência a concertos de artistas nacionais e internacionais, e com ele a circulação de repertório e o contato com a atividade musical profissional.

Com isto, se coloca a possibilidade da profissionalização musical para as alunas, por meio da docência ou da carreira artística; o que vai de encontro à ideia de que as moças deveriam aprender música apenas para incrementar seus dotes, mas ainda manter-se dentro do ambiente doméstico.

O primeiro diretor do Conservatório de Música de Pelotas foi Antônio Leal de Sá Pereira, que chega a cidade depois de estudar na

Europa por dezessete anos, e é responsável por uma renovação do repertório pianístico na cidade, trazendo obras brasileiras e contemporâneas para a época. Trazendo para a escola de música a prática da estreia de obras ainda desconhecidas na cidade, Sá Pereira contribui para uma visão profissionalizante da música de concerto, diferente do amadorismo e sua vinculação com o repertório de salão.

Ao mesmo tempo, Sá Pereira publicou artigos nos jornais da cidade, abordando a escassez de políticas públicas para a promoção de concertos, a pedagogia do piano e a necessidade de uma formação musical humanística e artisticamente abrangente (Nogueira, 2005). Após uma estada de cinco anos em Pelotas, Sá Pereira se translada a São Paulo para fundar, junto com Mario de Andrade a Revista Ariel de Cultura Musical, que foi uma das principais porta-vozes do movimento modernista.



Figura 5: grupo de professores, diretores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas, dezembro de 1918, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Analizamos aqui a fotografia que apresenta professores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas em dezembro de 1918, data da primeira audição realizada pela escola. Observamos aqui uma distinção visual, onde alunas estão vestidas de branco, e professores e alunos de negro, professores sentados à frente, marcando sua distinção hierárquica, e alunos em pé, atrás (em sua maioria). Sá Pereira aparece à esquerda da fotografia, logo os diretores administrativos, logo Guilherme Fontainha e por fim, o barítono Andino Abreu, professor de canto da escola. Fontainha era diretor e professor de piano do Conservatório de Música de Porto Alegre, e vale observar que neste momento encontravam-se no Rio Grande do Sul dois dos mais importantes pedagogos do piano no Brasil, este e Antônio Sá Pereira, respectivamente em Porto Alegre e Pelotas. No mesmo período em que Sá Pereira foi professor de piano e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas, o professor de canto da escola foi o barítono Andino Abreu, responsável pelas primeiras gravações mundiais de canções de Villa Lobos e importante intérprete de compositores como Camargo Guarnieri e Armando Albuquerque. Andino Abreu foi também autor de um método de canto, escrito na década de 1940 e ainda inédito, construído a partir da relação entre canto, pensamento, dicção e expressão (Nogueira e Silveira, 2011). Como intérprete, Andino desenvolveu sua carreira enfatizando a estreia de obras de compositores contemporâneos, em consonância com a concepção de renovação de repertório que norteou o trabalho de Sá Pereira durante sua estada na cidade de Pelotas.

Analizando o programa de concerto da primeira audição realizada pelo Conservatório de Música de Pelotas, observamos que este refere “Audição de alunas”, não por tratar-se de uma escola para moças, mas pelo fato de neste evento participarem as alunas de canto de Andino Abreu e as alunas de piano de Sá Pereira. O concerto foi realizado em 13 de dezembro de 1918, dois meses após a fundação do Conservatório. Neste programa, aparecem compositores contemporâneos brasileiros, sobre os quais Sá Pereira referiu datas de nascimento, morte e sua vinculação estética, onde figura, dentre estes, Villa

Lobos, que recebeu ali a designação de “compositor ultra modernista brasileiro”. Igualmente encontramos uma listagem de “sob a orientação artística do Conservatório de Música de Pelotas, obras interpretadas em primeira audição nesta cidade a cidade de Pelotas, sob os auspícios de Sá Pereira”.

No programa da 4ª Audição de Alunas, encontramos uma efígie que será recorrente nos programas de concerto, uma menina, vestida de branco, sentada ao piano; recebendo os ensinamentos de um professor mais velho, vestido de negro. Esta imagem se repete na capa do Regulamento do Conservatório de Música de Pelotas, em uma recorrência signífica.



Figura 6: programa da IV Audição de Alunas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Ao longo do tempo, observamos que o estilo da feitura dos programas de concerto se modifica, não apenas na formatação, mas na concepção e organização do repertório e na informação que se considera importante inserir. A organização das obras em ordem cronológica, por nacionalidade dos compositores ou por estilos, é elemento importante a ser observado sobre a concepção do concerto como evento e suas transformações. Ainda, a sua duração, mais extensa nas primeiras décadas do século XX, com o repertório estruturado em três blocos e incluindo obras longas, dará lugar, de forma geral, a obras mais curtas e concertos ídem.

Esta outra imagem mostra o salão do Conservatório de Música na década de 1920 em dia de concerto, repleto, onde vemos várias pessoas “em chapéu” e outras “em cabelo” (conforme referiam os jornais da época). A assistência ao evento e o cuidado com a vestimenta fazem referência à importância que a escola possuía neste momento para a cidade como referência de capital cultural. Ainda, estas imagens nos falam de técnicas fotográficas e concepções de enquadramento adotadas no período.



Figura 7: sala do Conservatório de Música de Pelotas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

A imagem como construção da identidade

Abordando a atividade destas escolas de música observamos, através dos acervos e depoimentos, que estas ocupavam-se do ensino musical e também da promoção de concertos, realizados sob uma dinâmica comum, característica de vários lugares.

Primeiramente, realizava-se o contato com o músico, que vinha de outro lugar do Brasil ou de outro país, que enviava seu currículo e sua fotografia para publicação nos jornais da cidade algumas semanas antes do concerto. Este processo apresentava o artista ao público, antecipando a experiência estética e incentivando a compra dos ingressos, uma vez que os concertos eram por assinatura. Além da imagem do artista, publicavam-se excertos de críticas de jornais de outras cidades e países. Esta mesma fotografia estaria reproduzida também na capa do programa do concerto, distribuído durante o evento.

O ciclo da documentação produzida ao redor dos concertos fechava-se com esta mesma fotografia distribuída pelo intérprete como *carte de visite*, algumas vezes acrescida de autógrafo e/ou dedicatória, e com a publicação da crítica do concerto nos jornais da cidade. Algumas vezes, a escola de música, o grêmio estudantil ou o teatro cultivavam o hábito de manter um livro de assinaturas, onde o intérprete registrava sua passagem pela cidade.

Configura-se neste processo toda uma documentação sobre a performance e os intérpretes, material que não foi até o momento alvo de suficiente estudo sistemático pela musicologia.

Observo assim que tanto as fotografias, quando os programas e as críticas são vestígios documentais desta prática de concertos.

E analisando estes documentos, emerge a questão da imagem como construção de personagem: a fotografia do artista não pertence à mera categoria do registro, não é um instantâneo de rua, uma foto-

grafia de negócios ou uma cena familiar.

Esta é uma imagem pensada e trabalhada, negociada entre a forma como o artista deseja apresentar-se, a concepção do fotógrafo e o que eles entendem que seria o mercado da época, em comum acordo.

Assim, o músico que se coloca para a foto constrói sua imagem, quer ser visto e reconhecido como artista. Como geralmente estas são imagens de estúdio, observa-se uma concepção escolhida de luz e sombra, o cuidado na escolha do figurino e o foco na figura individual, onde os elementos de expressividade se concentram no próprio corpo, mãos e rosto do fotografado. Esta imagem era produzida para perdurar e circular, cumprindo uma função análoga de apresentação e recordação, perpetuando a construção do personagem por meio da imagem. Muitas delas são ainda encontradas de forma recorrente em vários acervos institucionais que promoviam estes concertos.

Para analisar estas formas de construção de personagem, trago a referência de Nicholas Cook (1998) sobre o cd como obra de arte total, observando que quando alguém leva para sua casa o trabalho artístico ali materializado, leva a concepção integral do músico sobre repertório e identidade. Observa a forma como nos cds o intérprete ganha destaque, e sua imagem ilustra a maioria destas capas, com destaque para o movimento de mãos e para as expressões faciais.

Aparece aqui a ideia da construção do personagem por meio da visualidade, e a imbricação entre estes elementos e as concepções artísticas que deram forma à obra. Especialmente sobre a identidade criada no âmbito da música de concerto, Cook destaca uma dupla intencionalidade: existe o objetivo de aproximar o ouvinte do repertório, mas ao mesmo tempo busca-se demarcar este universo como um mundo de distinção, de intelectualidade, para o qual o acesso não será fácil. Assim, Cook observa que esta dualidade da performance colocada pelo repertório da música de concerto encontra reforço nas

imagens das capas dos cds, através da ideia de distanciamento gerada, apontando assim para a relação entre visualidade e concepção artística.

De Aby Warburg, trazemos o conceito de *pathosformeln*, fórmulas cristalizadas de memória que perpassam toda a história da arte, ao longo do tempo. Estas formas se traduzem em imagens, e estas imagens se repetem. Ao lado disto, Warburg deixa aberta a possibilidade de que, mesmo recorrentes, o contexto irá desempenhar papel importante na significação destas formulas cristalizadas. Ao analisar obras de arte e cartazes, Ginzburg (2014) faz referência à Warburg e destaca a recorrência da direcionalidade do olhar, a mão apontando para quem olha, observando permanências e os diferentes significados a eles atribuídos, segundo o contexto em que foram utilizados.

A partir destas ideias, entendo que a fotografia dos artistas, por ser principalmente uma fotografia individual, pensada, lida não apenas com o contexto da sua época, mas traz em si cristais de memória sobre a matéria musical e suas representações: desde o apolíneo e sua vinculação ao intelectual, a necessidade da distância do dionisíaco e sua consequente contenção corporal, elementos que se atualizam nestas imagens.

Para observar como se constrói a trajetória do feminino dentro da música, trago Susan McClary (1991) e Lucy Green (2001), que comentarei a seguir.

Analisando então algumas das imagens, trago uma fotografia da *diseuse* Berta Singerman, feita pela fotografa alemã radicada em Buenos Aires, Anne Marie Heinrich.



Figura 8: a diseuse Berta Singerman, em fotografia de Anne Marie Heinrich. Acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Heinrich foi uma fotografa muito conhecida em seu momento, e grandes nomes da música, do cinema e da cena política e tangureira foram fotografados por ela. Berta Singerman foi uma declamadora de poesias, modalidade artístico-dramática não mais usual hoje em dia, onde a habilidade consistia em recitar em diversos idiomas diferentes e conduzir o ouvinte através desta teatralidade.

Os recitais poéticos de Berta Singerman, em especial, tinham grande audiência, o que fez com que ela tenha sido uma artista reconhecida e aclamada. A imagem que trago se chama “Las manos de Berta”, e se pode ver três mãos ali. Entendo que esta imagem, realizada diante de um espelho, multiplica as mãos de Berta para além do humano, como era o encantamento que ela provocava. A imagem possui mais escuros do que claros, nela mais se infere do que se vê. Ao mesmo tempo, foca nos dois elementos mais expressivos da performer: as mãos, e os olhos. Nem sempre o entendimento do texto era o mais importante, mas a sonoridade das palavras, a teatralidade da performance, por isto a ênfase nos olhos e nas mãos.

A audição do poema de Alfonsina Storni, por Berta Singerman (apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=2nwxEsJtN3U>), faz com que transpareça a teatralidade da interpretação, destacando os fonemas e as intenções do texto.



Figura 9: Berta Singerman, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta imagem de Berta Singerman observa-se uma outra atmosfera, mas ainda assim vem à tona a expressividade do olhar.



Figura 10: Olga Prager Coelho, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta imagem, também pertencente a este acervo, vemos a cantora e violonista Olga Prager Coelho. Chamada “folclorista” em seu momento, Olga pertenceu a uma tradição de cantoras que cantavam e se acompanhava ao violão, abordando um repertório de canções brasileiras construídas sobre temas populares ou folclóricos. Embora denominadas folcloristas, a audição de uma das canções interpretadas por Olga (“Lila Lee, 1919, e o canto de Olga Prager Coelho, 1936”, apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=ZbvicO3kYEg>) deixa ver um estilo bastante lírico de interpretação, com muito vibrato, em contraste com outra cantora da mesma época, destacada por Mário de Andrade como das que melhor cantava em português: Elsie Houston (canção “Morena cor de canela”, com adaptação de Ari Kerner Veiga de Castro, 1930, apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=ZQann46-rZA>). A letra da canção (“moreno me pega, me joga no chão, me aperta com força em teu coração”) pode representar um estilo desenvolvido por uma linhagem da música brasileira que inclui Wando, entre outros.



Figura 11: Amélia Lopes Cruz, acervo particular.

Esta outra imagem, de uma musicista do sul do Brasil, representa uma descontinuidade em relação aos padrões dos conjuntos fotográficos, onde a contenção corporal era a tônica. Esta fotografia, de 1941, retrata a bandoneonista Amélia Lopes Cruz. Nascida na zona de fronteira entre Brasil e Uruguai, Amélia era filha de um bandoneonista, e, ao falecer seu pai, relata que ensinou música para suas irmãs e organizou a “Orquestra das Irmãs Lopez”.

Esta orquestra, composta apenas por mulheres, excursionava pelo sul do país, relata ela, uma vez que a mãe não tinha condições de sustentá-las. Assim, Amélia começou a desenvolver com esta orquestra um trabalho como musicista profissional tocando em teatros, circos, casas noturnas, o que foi o eixo principal de sua atividade durante toda a vida, mesmo depois da dissolução do grupo. Logo, fez parte de orquestras de circo e foi líder de orquestra de tango (“toco tango tradicional, como tocava meu pai”, ressaltava sempre ela) em casas noturnas na cidade de Pelotas e região.

Nesta imagem, Amélia deixa-se retratar com seu bandoneón, instrumento comumente associado aos homens, por seu significado como solista ou mesmo por seu peso e dificuldade de execução técnica (“na verdadeira técnica de bandoneón tem que tocar abrindo e fechando, e, além de ser notas diferentes a cada vez, é preciso suportar o peso do instrumento”).

Tratando da análise sistemática do conjunto das fotografias, procedi ao estudo das continuidades e descontinuidades das imagens, conforme apresentado na conferência do RIDIM Brasil de 2012, e em processo de publicação. Sobressai, através desta sistematização, a recorrência dos cristais de memória histórica, conforme comenta Warburg, e a identificação das pathosformeln, seus padrões e desvios.



Figura 12: sala de concertos do Conservatório de Música da UFPel, acervo particular.

Apresentamos aqui a sala de concertos, como era há alguns anos atrás no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. Atualmente, a sala teve um rebaixamento em seu piso e está desativada, aguardando reformas.

Na entrada da sala de concertos, encontra-se a galeria de fotografias que foi objeto da minha análise. Estas imagens foram colocadas na parede ao longo do tempo pelos sucessivos administradores da escola, formando um conjunto de imagens em preto e branco dos intérpretes que estiveram realizando concertos ali entre 1920 e 1950. Em uma outra parede do corredor que antecede a sala de concertos, foram colocadas as fotografias – coloridas – da década de 1980 até o começo do século XXI. Além da diferença demarcada entre as fotografias em preto e branco ou em cores, os dois grupos apresentam conjuntos de imagens intencionalmente reunidas, uma vez que foram escolhidas pela instituição para habitarem paredes diferentes. Outras imagens ainda mantiveram-se apenas conservadas no interior do acervo, não encontram-se nas galerias. Os critérios para isto foram decisões possivelmente não individuais, mas de pessoas que viram a organização de galerias como elementos importantes para a concepção desta sala de concertos e seu entorno como lugar de memória, dentro do conceito de Pierre Nora.



Figura 13: Maria Carreras, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Das fotografias desta galeria, destacamos alguns elementos recorrentes: contrastes de luz e sombra como recursos expressivos, como a intensa luz incidindo nos cabelos da pianista italiana Maria Carreras, ou a sombra que vela o rosto da cantora Bidu Sayão (Nogueira, Cerqueira e Michelin, 2013). Nas fotografias de mulheres, são presentes ainda: o rosto em 3/4 de perfil, um meio sorriso ou a ausência dele, e o olhar voltado ligeiramente para baixo ou dirigido ao longe. Podemos inferir aqui aspectos de distanciamento do cotidiano, a contenção

corporal (o corpo está ausente da maioria dos retratos) e a ausência de interlocução entre o olhar do fotografado e o olhar de quem contempla a fotografia. As similaridades entre as imagens apontam para aspectos de construção de personagem escolhidos coletivamente, ainda que por diferentes fotógrafos e possivelmente não de forma racional. Cabe observar que nenhuma destas imagens foi realizada na cidade de Pelotas: como as fotografias eram enviadas antes dos concertos, cada uma tem uma origem diferente, o que não configura uma concepção de um lugar. O que as identifica como conjunto é a época (1920-1950), e o fato de pertencerem todas ao acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Em uma das fotografias em que se vê um sorriso, como a de Dyla Josetti, observamos outros elementos que agenciam a contenção corporal, como o colo coberto, o rosto que desvia, o cabelo recolhido e o olhar que não fixa diretamente a câmera.

A imagem mais desviante do padrão detectado é a fotografia de Ilse Woebcke, pianista que foi aluna de Guilherme Fontainha em Porto Alegre e logo realizou vários concertos pelo Brasil. Esta fotografia é a única imagem do acervo que aparece com as costas nuas, olha diretamente para a câmera e sorri (Nogueira, Cerqueira e Michelon, 2013).

Nas imagens de homens se observa mais a presença das mãos e o direcionamento do olhar para elas, além vários deles incluírem seus instrumentos na fotografia. A significação da presença das mãos na imagem (ao lado do corpo, apoiando o queixo ou apoiadas nas pernas) pode indicar a importância da produção, da intelectualidade, da capacidade de trabalho e de realização. As imagens do acervo retratam os pianistas Emil Frey, Benno Moiseiwitsch, Ignaz Friedmann, Alexander Brailowsky, Wilhelm Backhaus, Michael von Zadora e Alexandre Uninsky, nomes importantes na tradição do instrumento.

A única imagem masculina desviante do padrão é a de Mi-

chael von Zadora, posto que nesta aparecem as pernas e ele, com o rosto baixo, olha diretamente para a câmara, ainda que a presença das mãos na imagem confirme um aspecto de continuidade.

As fotografias, tanto de homens como de mulheres, apresentam pessoas bem vestidas, configuradas com distinção para a imagem, seguindo um padrão que relaciona música de concerto e capacidade intelectual.

Observando vários acervos de escolas de música podemos verificar a presença de imagens recorrentes, corroborando com a ideia de que as fotografias funcionavam como cartão de visita, levando a imagem de como os intérpretes desejavam ser vistos como artista, independentemente da proximidade com sua aparência cotidiana daquele momento.

Uma vez que as imagens de homens apresentam a recorrência da presença das mãos e a presença do corpo, e nas fotografias de mulheres o enquadramento está mais centrado no rosto, com o corpo ausente, o foco de interesse está na expressividade e direcionalidade do olhar, e na presença ou ausência do sorriso.

Assim, o tema do espelho e do mosaico, ao que o título deste trabalho faz alusão, é um jogo sobre o processo de construção da identidade feminina como um mosaico de representações sociais, ou seja, fruto não apenas de decisões individuais, mas atravessado por uma ampla gama de sentidos construídos. Ali, estão imbricados o impacto que desejo que esta imagem tenha, os sentidos que busco construir a partir dela e como eu penso que ela será recebida, que personagem estou construindo. Uma negociação entre o esperado e o desejado. O desejo de participar de uma cena musical profissional e o esperado para o padrão feminino aceito, a decisão pela contenção corporal, como símbolo de intelectualidade e distinção.

Dentro do imaginário que envolve as manifestações do feminino

em música, aparece de forma recorrente a concepção da diva. A diva é, neste momento e neste repertório, uma diva casta, ao mesmo tempo deusa, e que “evoca menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade” (Markendorf, 2010, p. 325).

Sobre este tema, Valente (2007) constrói uma genealogia das divas, com enfoque principalmente nas cantoras de ópera, que já configuram um universo diferente da canção de câmara aqui abordada. A presença de uma singularidade caracteriza a diva, o que não reside simplesmente na excelência técnica ou na beleza, mas em alguma marca distintiva de sua individualidade. A associação da música com a ideia de divindade e transcendência associa-se ainda com a ideia de virtuosidade, relacionado ao domínio técnico de excelência traduzido pela agilidade e pela capacidade de emissão de notas agudas e sustentadas. A partir da intensificação da vida de concertos, surge o conceito de que o músico deveria investir na sua própria personalidade, criando seus traços distintivos para obter prestígio e sucesso nesta sociedade (Valente, 2007). Segundo a autora, a figura do virtuoso pode alimentar-se do imaginário do semideus herói ou do artista que faz a conexão entre o mundo divino e o terreno, reforçando o caráter sobre humano do artista e associando maciçamente ator e personagem.

Assim percebo que emerge não uma categoria de diva, mas divas plurais.

Trago aqui as considerações que Lucy Green (2001) traça sobre as mulheres e a diferença de lugar dentro do universo da música de concerto, considerando que existe um status quo estabelecido sob o qual a mulher deve colocar-se, para que continue mantendo uma posição de distinção social.

Assim Green (2001, p. 24) analisa diferentes considerações sociais associadas às mulheres, traçando níveis de aceitação e ameaça

à um conceito de feminilidade: observa que as mulheres que cantam e ensinam são afirmadoras desta feminilidade. O ensino, pelo fato de relacionar-se com o cuidado, com a ideia de tomar conta de outro e transmitir conhecimento, como se fosse um prolongamento da ação da maternidade. “Meus alunos são como se fossem meus filhos”, é uma frase recorrente nos relatos de professoras.

As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (Green, 2001, p. 24).

Ao passo em que o cânone concebe o trabalho masculino como criativo, propositivo, a feminilidade é vista como contraditória, desejável e perigosa, cômoda e tentadora; uma vez que sempre terá, no imaginário social, este elemento do perigo e da transgressão. A autora ressalta que na construção social da masculinidade e da feminilidade estas características podem ser adotadas em maior ou menor grau tanto por homens quanto por mulheres. Nos interessa aqui observar esta dualidade entre sexualidade e intelectualidade, e a forma como isto se expressa através da representação do corpo.

Dentro destas imagens, os sentidos são negociados, nem totalmente afirmados, nem totalmente negados.

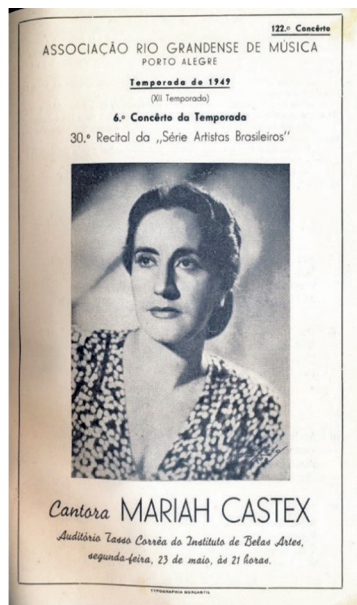
E se tratando de mulheres artistas, recordo uma citação de Susan McClary (2002, p. 151,) onde a autora observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”², apontando para uma representação pré-determinada sobre a mulher artista.

² Tradução nossa: “*Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness*”.

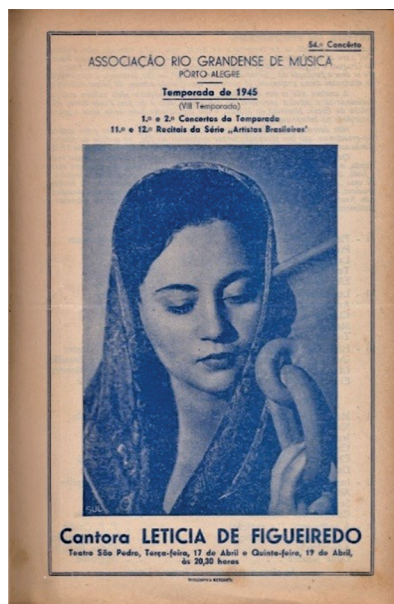
É com este imaginário que se lida: uma mulher será considerada transgressora ao assumir o domínio da própria sexualidade, do próprio corpo. Por isto a necessidade da contenção corporal, para marcar o pertencimento ao universo de distinção do trabalho intelectual e minimizar a transgressão já operada e em curso, agenciada por sua escolha artística.

É esta dualidade que será agenciada então nas fotografias, a confirmação ou negação destas representações da imagem no feminino.

Observo agora as imagens do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que não possui um contingente de imagens tão grande, em virtude das perdas e inundações que sofreu, mas do qual se pode analisar as fotografias impressas nos programas. Faço então a relação entre o programa, o repertório, as notas biográficas e a imagem.



Figuras 14 e 15: Matilde Arbuffo e Mariah Castex, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figuras 16 e 17: Helena Figner e Leticia de Figueiredo, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Analisando então quatro cantoras da década de 1940: Matilde Arbuffo e Helena Figner, que apresentam o corpo coberto, sorriem mas desviam o olhar da câmera; Mariah Castex, cujo colo aparece na imagem, mas não sorri, referindo de outra forma o signo de contenção; e logo Leticia de Figueiredo, que baixa o olhar e o desvia da câmera sob o que parece ser um manto que cobre sua cabeça. A ausência do olhar, quando da (leve) presença do corpo ou do sorriso nas imagens, como uma forma de conter-se.

Observa-se assim uma regularidade em duas das imagens, e outro padrão nas outras, onde, no entanto, a imagem da cantora que também se vincula à identidade de compositora difere do modelo. Veremos. Na contracapa do programa de Leticia de Figueiredo, o breve resumo biográfico apresentado é muito importante para compreender a representação que se fazia da trajetória artística daquela cantora, "a cantora não se tem descuidado, também, de adquirir séria cultura

musical, dedicando-se a estudos superiores de composição, com o Dr. Jose Paulo Silva, catedrático da Escola Nacional de Música, e isto lhe dá uma base muito séria e grande autoridade na interpretação”.

Embora contida, a imagem chama a atenção no conjunto, e os dados referidos contribuem para compreender sua forma de representação, a maneira como ela gostaria de ser vista.

Esta identidade de compositora difere do modelo, como se a pertença ao universo de distinção da intelectualidade e da música de concerto, permitisse a escolha sobre como colocar-se, porque não estará mais lidando com o corpo como primeiro signo de identificação.

E esta intelectualidade agencia então escolhas de performance que podem ser transgressoras à costumeira contenção, de forma menos perigosa do que em outras atividades musicais mais identificadas com um padrão tradicional do feminino, conforme assinala Lucy Green.

Elementos desviantes do modelo podem ser observados também na fotografia da pianista e compositora argentina Lia Cimaglia Espinosa, que especializou-se em difundir o repertório argentino para piano. O programa apresenta diversas obras compostas por Lia, e as referências biográficas destacam sua atividade composicional, possivelmente abalizando sua atitude visual, onde, além da presença do colo, vemos um olhar que se volta diretamente para a câmera, vindo a partir de um rosto ligeiramente voltado para baixo e com muita incidência de luz.



Figura 18: programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A imagem dela se sobressai na fotografia e ainda, com o queixo ligeiramente voltado para baixo e os olhos voltados para cima, traz justamente a referência que Warburg e Ginzburg citam sobre o olhar que acompanha o espectador de qualquer lugar de onde se contempla (Ginzburg, 2014).

Configura-se assim um elemento de força, um elemento de colocação da personalidade através do olhar.

Esta imagem é recorrente nos acervos das cidades de Pelotas e Porto Alegre, o que reforça também a ideia da fotografia como cartão de visita.



Figura 19: Lia Cimaglia Espinosa, do acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta outra imagem, já se observa uma outra construção: trata-se de uma fotografia autografada, de 1953, onde se observa a evocação de um imaginário de diva advindo do cinema, de um glamour hollywoodiano, com a aura de luz atrás da figura. A imagem traz a presença do meio sorriso e se observa que mesmo que ela não esteja olhando para a câmera, o foco do olhar é muito direcionado, dirigido para um lugar específico. O olhar, a escolha da roupa e da luz nos deixa observar como a sua personalidade se faz imprimir aqui, evidenciando o processo de construção de personagem e a construção de atitude do imaginário da diva.

Considerações finais

Para encerrar, retomo a ideia de Cook sobre o desejo e a dualidade da proximidade, observando que a representação construída para a fotografia envolve uma dupla construção de personagem: mostrar e esconder, dar e negar, aproximar do público o universo da música de concerto e ao mesmo tempo distanciá-lo, marcando pertencimento deste repertório ao universo da distinção e da intelectualidade.

de, deixando claro que este não será facilmente acessível.

A forte presença do olhar ao longe remete ao imaginário romântico, ao distanciamento da realidade cotidiana do conceito do gênio, do dom, do conceito do intelectual que irá levar esta “verdadeira cultura” aos lugares onde realizará seu concerto.

A representação da mulher nas fotografias, por outro lado, precisa criar esta aura de distinção e de contenção corporal, porque é preciso que se marque este distanciamento do universo da música nos cabarês, e se reafirme a proximidade com o universo erudito, posto que, como observa McClary, todo corpo feminino em cena é visto como um corpo prostituído.

Estes elementos confluem para a ideia de uma escuta fora das margens, da invisibilização como forma de poder, buscando então trazer para o centro da análise documentos que não tem sido tradicionalmente utilizados no âmbito da musicologia, e, com eles, outros personagens: os intérpretes, e as mulheres.

Assim, busco trabalhar além da partitura, analisar os elementos que compõe a performance e as representações ao redor dela, juntamente com a musicologia, e as questões de gênero como construção, buscando um novo paradigma epistemológico.

A escuta pós colonial contemporânea irá colocar em questão justamente o cânone, não apenas de que música aprendemos a considerar como correta e que atores são importantes para o relato histórico, mas também que parâmetros e que documentos tem norteado o processo da produção do conhecimento em música.

Crítérios de seleção são aplicados então nos mais diversos níveis, agenciando elementos subjetivos na formação de um cânone musicológico, condicionados não apenas a escolhas individuais, mas a formas de poder exercidas de forma consciente ou não.

Este olhar condiciona não apenas que documentos foram conservados mas o próprio olhar de quem busca os acervos, já direcionado para considerar alguns materiais como dignos de estudo, e outros não.

Isto configura um olhar pré-determinado na relação com os acervos, buscando não o que ele tem, mas o que se considera que ele deveria ter.

Modificar o olhar, distanciar-se da aplicação direta do cânone faz com que a pesquisa possa ser ressignificada considerando que tudo o que existe no acervo é o que as pessoas daquele lugar escolheram guardar, e suas características fazem a importância da qual este se reveste.

Coloca-se então em questão o cânone herdado, tido como verdadeiro, racional e científico, portanto valorizado como objetivo e desprovido de subjetividade, e os modelos de análise advindos dele.

Considera-se então a construção do conhecimento em música através de uma epistemologia das ressignificações, permitindo observar e questionar a documentação tradicionalmente considerada como válida, convidando o fazer musicológico ao campo das escolhas criativas e tomadas de decisão.

Isto se justifica observando que o trabalho em musicologia não parte do nível neutro mas de um nível interpretativo; onde confluem e dialogam elementos construídos, lugares de poder e a constituição de subjetividade de quem analisa.

Referências

CANO, Rúben López e OPAZO, Ursula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias e modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Barcelona: 2014.

COOK, Nicholas. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.

_____. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.

_____. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

GOULART, Medianeira Pereira. *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria, 2010.

RODRIGUES, Claudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Porto Alegre: 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

MARKENDORF, Marcio. *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis: 18(2): 352, maio-agosto de 2010.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NOGUEIRA, I. (org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

_____. *Antônio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas*. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2005, pp. 1-8.

_____. MICHELON, Francisca, SILVEIRA JR, Yimi Walter Premazzi. *Música, memória e sociedade ao sul*. Pelotas: Editora da UFPel, 2010.

_____. GERLING, Cristina. *Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930)*. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, 2011.

_____. SILVEIRA, Jonas Klug. *Reflexões interdisciplinares a partir de "A Arte do Canto", manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu*. Opus, Porto Alegre: v. 17, n. 1, p. 9-38, jun. 2011.

_____. FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta na música popular do Brasil. In: ULHOA, Martha. *Música Popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VALENTE, Heloísa. Madonna, madonnas e prime-donne: da diva assoluta às divas pop. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira; PAIERO, Denise. *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 2007.

PROCESSOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL: OS LIMITES E MOLDURAS DA EXPERIÊNCIA COM ELEMENTOS EXPRESSIVOS¹

PROCESS OF MUSICAL COMPOSITION: LIMITS AND FRAMES OF EXPERIENCE AS EXPRESSIVE ELEMENTS

Luciano Zanatta
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
lucianozanattaterra@gmail.com

Começo agradecendo ao professor Marcos Câmara pelo convite e comento que, lendo as diretrizes do encontro, considerei uma feliz coincidência que tenha sido proposto como um dos seus temas centrais a discussão da composição musical frente a uma série de situações atuais dentro do pensamento sobre música. Uma feliz coincidência porque isso vem ao encontro do meu trabalho tanto como músico - eu sou hoje em dia essencialmente compositor, já fui em outro momento da minha vida essencialmente instrumentista e isso foi mudando, hoje eu só atuo como instrumentista tocando minhas próprias músicas - como dentro da universidade - eu sou professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A minha atuação de pesquisa é em composição, pesquisa artística na área de composição, e neste texto vou apresentar um pouco de um viés que eu tenho desenvolvido nos últimos tempos na pesquisa em composição musical.

É comum, quando se aprende/ensina música, aprender/ensinar

¹ Este texto é a transcrição da conferência realizada no VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. Foram realizadas algumas edições no texto para adaptar o trabalho ao formato escrito, eliminando redundâncias e, quando foi o caso, preenchendo alguma lacuna ou aperfeiçoando alguma explicação.

normatividades. Existe certo e errado, adequado e inconveniente. Existe o que se deve e/ou pode fazer e o que, definitivamente, não. São estabelecidas molduras para a expressividade. Este ou aquele repertório, este ou aquele modo de tocar ou compor. Estes ou aqueles materiais sonoros. Dentro destes arca-bouços são construídas trajetórias, referências e experiências, são definidos os protocolos de comportamento naturalizado do músico e do público, definem-se categorias. O que busco apresentar nesta conferência é um relato de experiência composicional que tem por pretensão usar a atividade criativa para desvelar a arbitrariedade destas molduras e protocolos. Esta abordagem tem sido desenvolvida nos últimos anos de meu trabalho como compositor e pesquisador em composição. Trata-se de identificar as normatividades musicais presentes em meu pensamento e atacá-las. Neste processo, contrapõe-se às minhas descobertas pessoais referências que podem ser teóricas, artísticas, musicais, extramusicais ou, e principalmente, podem estar saborosamente num lugar entre categorias.

O objetivo deste texto é explicar como se dá este desvelar de arbitrariedades, o que são as normatividades e como se dá o que chamo de ataque a normatividades. Apresentarei um relato de uma trajetória de compositor, ilustrando o relato com alguns exemplos de composições minhas elaboradas recentemente. No curso do relato dessa trajetória de pensamento e composição pretendo construir alguns conceitos. O entendimento central a respeito do processo composicional que uso é o apresentado por Celso Chaves em texto de 2010: o processo composicional como um processo de tomada de decisões que

"se estende por pelo menos três territórios:

decisões ideológicas — o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;

decisões estéticas — quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como

divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;

decisões pontuais — as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra num processo cumulativo de informações.” (CHAVES, 2010)

A primeira ilustração sonora que eu trago não é uma música minha. É uma experiência de fruição que eu proponho:

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/gauchinho-do-planalto>²

A primeira vez que ouvi essa música eu estava com um grupo de alunos. Um deles trouxe o cd e insistiu que ouvíssemos juntos, pois acreditava que eu me interessaria bastante, que a música, no dizer dele, tinha a minha cara. A reação que tivemos foi semelhante a que eu vi aqui, entre o riso, a perplexidade, a indignação, o não conseguir entender do que se trata. Quando esse aluno disse que essa música tinha a minha cara ele não sabia o quão feliz ele estava sendo. Era um momento em que eu colecionava o que eu vinha chamando então de circo de horrores musical. Essa definição englobava um conjunto de gravações desviantes em relação aos padrões de apuro técnico, tanto da performance musical quanto da produção em estúdio, vigentes como narrativa hegemônica.

Eu não sei dizer porque essa música, há vários exemplos, afinal, de músicas com essas características, mas essa em particular me atraiu. Passei a tentar cantar e descobri duas coisas: primeiro que, na forma como está fixada na gravação, era muito difícil pra mim conseguir cantar, conseguir reproduzir. Uma das razões que torna difícil é que há uma série de intervalos que são difíceis de encaixar no temperamento de divisão igual da oitava em 12 partes iguais³. Qualquer que fosse a

² Vem, Menina – composição da Banda Gaúcha, da cidade de Planalto-RS.

³ Identificarei este temperamento deste ponto em diante por 12DIO. DIO = divisões iguais da oitava.

escolha, qualquer que fosse a atitude corretiva que eu tivesse sobre essa música, ela perdia completamente o encanto. Passei a considerar que o problema talvez fosse a minha atitude corretiva sobre a música. Talvez o problema fosse eu estar pensando que sabia alguma coisa sobre essa música e sobre esse músico que ele próprio não sabia. Parecia fácil dizer que a música estava errada, que o músico não tinha condições de realizar um bom trabalho. O que falta para essa música? Falta afinação, falta precisão rítmica, falta apuro na sonoridade? Talvez falte tudo isso mas quando se coloca isso tudo, ela perde encanto. Esse aparente paradoxo me chamava muito a atenção. Então, pensei, o problema talvez fosse a minha ação corretiva. Ao fazer uma declaração sobre esse músico dizendo “eu sei o que ele gostaria de fazer e não consegue”, eu estava incorrendo numa falácia que denominei, ironicamente e a partir de uma ideia iniciada pelo musicólogo Carlos Palombini⁴, de presunção da superioridade ontológica do declarante. O declarante, eu na situação em questão, se coloca acima e faz afirmações normativas a respeito de outrem baseado numa suposta condição superior/autoridade auto outorgada sobre o assunto. Ora, e se não faltar nada à música? E se, na verdade, esse músico faz exatamente a música que quer fazer? O que me leva a poder afirmar que ele gostaria de cantar mais afinado e não consegue? Ele canta com a afinação que a música dele precisa ter, com esta precisão, esta regularidade ou irregularidade de afinação. Estava eu projetando sobre a música de outro uma série de valores que não eram próprios deste outro. A música prescindia de tudo aquilo que eu estava querendo colocar ou corrigir. As correções que fossem aplicadas prestariam um desserviço ao acabar com a singularidade do músico/música.

Essas considerações dispararam um processo reflexivo a respeito das minhas concepções de composição. Buscando na minha trajetória pessoal, eu tive durante um bom tempo dois caminhos paralelos. Era estudante de música por um lado, com uma formação de instrumentista dentro do cânone europeu – embora estudasse saxofone, que sempre

⁴ O termo apareceu em discussões realizadas no perfil no Facebook de Palombini e foi discutida em conversas pessoais.

me pareceu m instrumento com um pé fora desse cânone. Nesse contexto havia um ensinamento de fidelidade ao repertório. Devia-se realizar a leitura da partitura entendendo todo o significado, tocar a escala certa, na afinação correta, com as características estilísticas e idiomáticas adequadas, aprender um repertório consolidado. Em paralelo a isso eu tinha uma formação prática de instrumentista profissional, ligada à música popular onde se tocava outro repertório, com uma outra prática e uma série de outras atividades. Os conceitos-chave eram apropriação e improvisação. Aconteceu de tocar com um grupo de músicos durante muito tempo e a gente tinha alguns gostos em comum e incomuns. Éramos um quinteto e a gostávamos, por exemplo, de fazer a primeira parte do ensaio sem afinar os instrumentos. Nunca estava muito distante, os instrumentos não variavam muito em afinação, mas eu gostava muito das diferenças intervalares que surgiam, variações ao temperamento hegemônico, acordes onde a terça ou a quinta, por exemplo, não estavam bem onde “deveriam” e com isso gerando sonoridades diferentes de quando eu vou tocava com um grupo de câmara ou uma orquestra.

Durante muito tempo na minha vida esses caminhos foram paralelos. Num dado momento, durante a minha graduação, me pareceu que este paralelismo não servia mais, eu não poderia pretender ser um quando era estudante de música e outro quando era instrumentista ou compositor. Comecei a juntar as coisas, esse foi um mote constante no restante da minha formação acadêmica, e, ao fazer isso, fui me tornando um compositor sem lugar. Porque eu não migrei, eu não pensei em esquecer a minha vida de música popular ou a minha vida de experimentação e aceitar uma formação acadêmica mais conformada ou o contrário, esquecer que eu estudei o cânone tradicional, que estudei o repertório tradicional e fazer de conta que eu não conheço nada disso. Não, passei a unir essas duas coisas e isso me colocava em uma situação de discrepância em relação aos ambientes musicais que eu frequentava sempre que me deparava com algum limite epistemológico mais rígido. Por isso compositor sem lugar. Neste ponto eu preciso fazer uma ressalva, referente ao apoio que encontrei dentro da

academia quanto a esta opção. A minha escolha de caminho artístico e acadêmico foi respeitada e estimulada, tanto pelo meu orientador, o compositor Celso Loureiro Chaves, como pelo ambiente institucional do Departamento de Música e do Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS. Tenho a sorte de poder dizer que venho de um departamento que respeita o pensamento e as escolhas do aluno. Essa é uma filosofia que eu procuro manter na minha atuação como professor.

Conhecer “Vem, Menina”, retomando, veio ao encontro e potencializou essa disposição de cruzar fronteiras entre territórios, questionando a existência mesmo das fronteiras. Reafirmo que desconheço as razões de porque essa música e não outras que eu ouvia ter disparado esse processo reflexivo mas posso dizer esse encontro me levou numa direção que mudou o meu jeito de fazer e pensar a respeito de música. Essa canção, então, tem para mim um valor afetivo muito grande. As principais questões que surgiram foram: e se eu deliberadamente buscar identificar as normatividades do meu pensamento musical e ataca-las composicionalmente? E se eu descobrir onde é que estão as paredes da minha expressividade, onde estão os limites (isto é, eu faço música desse jeito e não faço daquele outro)? E se eu tratar esses limites como imaginários? E seu pensar que esses limites são meus e não da música possível de ser feita? Então eu vou trabalhar composicionalmente atacando esses limites. Comecei a pensar em algumas questões de matéria musical mais objetiva que apareceram na época pra mim dentro dessa reflexão. Elementos como ritmo/métrica, conteúdo de alturas, alinhamento vertical, afinação, timbres, durações, proporções temporais e forma.

Exemplificando, o uso da métrica era, no meu processo anterior, um estabelecimento prévio antes de compor uma música de uma estrutura métrica que se tornava suporte e não era tratada como elemento expressivo ativo. Também o conteúdo de alturas. Um sistema temperado, qualquer temperamento, é uma seleção dentro de um contínuo de frequências que segue uma determinada lógica, apresenta uma consistência interna. Me interessou pensar que poderia não estar comprome-

tido com nenhuma seleção, nenhuma discriminação de alturas dentro do contínuo. Alinhamento vertical, todas as minhas músicas tinham a ideia de que existia um tempo que sincronizava todas as partes da música. E se eu tivesse músicas em que as partes não tivessem uma sincronia rígida vertical? Essas eram questões composicionais minhas que já tinham sido todas elas de alguma forma atacadas e respondidas por outros compositores em outros contextos culturais, históricos e/ou geográficos. Não é uma pretensão minha inventar uma nova música que nunca tivesse sido inventada, estou falando das limitações que eu percebia no meu processo. E ainda normatividades que eu identifiquei que não são específicas da matéria musical mais objetiva, por exemplo, divisão de fronteiras entre gêneros musicais, incluindo protocolos de apresentação. Para mim era muito importante, em um dado momento quando ia fazer uma apresentação, pensar se era um show, um recital ou um concerto. Eu via diferença nessas coisas, na maneira de me comportar, no repertório que selecionava e nos músicos que convidava para tocar comigo e assim por diante. Em resposta a isso, passei a buscar identificar elementos que fossem barreiras, as paredes, os limites da expressividade e atacar estes limites com atividade composicional. Eu quero mostrar alguns trechos de algumas obras feitas nesse primeiro período de questionamento a respeito dessas normatividades e comentarei em seguida porque que eu selecionei cada uma destas peças.

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/silencio>⁵

Essa é uma composição que é um pouco sem começo nem fim, tem uma estrutura circular que poderia começar e terminar em qualquer lugar. É uma textura de bateria eletrônica formada por três batidas superpostas que vão se alternando no decorrer do tempo, num primeiro plano de intensidade, e, num segundo plano de intensidade, uma alternância de algumas massas sonoras feitas com sintetizador que utilizam diferentes seleções de alturas e aglomerados extraídos da sé-

⁵ Silêncio – composição que faz parte do álbum Não há Banda, lançado em 2011. Disponível em <https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/2011-1>

rie harmônica. Eu pensei isso como uma textura que tivesse no primeiro plano algo mais estático e no segundo plano alguma movimentação e nenhuma segmentação muito marcada em toda a peça, tivesse um movimento contínuo. Eu apresentei essa peça num recital de composições eletroacústicas na UFRGS, obras de vários compositores e essa minha lá no meio. No final eu recebi alguns comentários que me chamaram a atenção e um deles, em particular, foi algo como “que ousada tua atitude, colocar uma música de dj num recital de música eletroacústica”. Eu não sou dj e em nenhum momento eu tinha pensado nessa música como música de dj, talvez o fato de ter bateria eletrônica tenha dado essa ideia. A pessoa que fez esse comentário é bastante informada a respeito de música e de música eletrônica, de uma forma geral. Esse comentário me chamou a atenção, me fez pensar que havia acertado um ponto: o protocolo de repertório esperado para aquela situação “concerto de música eletroacústica”. Havia algo que estava pré-estabelecido, havia algo que não era esperado ali, entrou uma música com uma característica diferente, uma diferença não só no plano material mas no plano epistemológico também, da maioria das que foram apresentadas naquele dia. Esse pra mim um exemplo de um momento de atacar uma normatividade. Uma definição de protocolo de repertório. Se eu colocar ali na porta hoje “recital de quarteto de cordas” o que a gente espera ouvir quando entra? Por que a gente espera não ouvir algumas outras coisas? Será que esse é um limite real?

E, ainda nessa linha, um dos desvios mais óbvios no meu pensamento foi a superação do temperamento. Enfatizo novamente que o foco aqui é apenas o meu percurso. Música microtonal existe desde sempre, desde muito antes de ter esse nome. O temperamento 12DIO é mais recente. Quando eu era bastante jovem, iniciando o estudo de composição, tive contato com a obra do compositor mexicano Julian Carrillo, que trabalhava com música microtonal. Lembro do impacto que essa música teve em mim e que eu não tinha os meios de produzir essa música na época. Agora mais recentemente os meios eletrônicos me permitiram fazer peças microtonais, inclusive para piano, ou algo soando muito parecido com piano. Exemplifico com uma peça que

utiliza, a partir de síntese e mapeamento de alturas, microtonalismo com timbre de piano e um outro timbre de percussão.

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/nancarrow-nwvwe-knows>⁶

A peça é relativamente longa, quero focar na seção central — que inicia aos 5'27" e dura até 10'25". Dois instrumentos soam, um sintetizador de modelagem física com um som semelhante a piano e o outro é um sampler com amostras de hang drum, um instrumento de percussão metálico afinado. Ambos foram afinados eletronicamente para dois sistemas de afinação diferentes. Entrar em maiores detalhes técnicos sobre a afinação vai além do objetivo deste texto mas importa dizer que não existe entre estes dois sistemas uma coerência de afinação, não há um ponto comum de onde os dois são gerados. Ambos são seleções independentes do contínuo de alturas. Meu objetivo quando comecei a pesquisar música microtonal foi perseguir uma coisa que vejo com frequência ser tratada como um defeito dessa música. Ouvidos rigidamente acostumados ao temperamento 12DIO me parece que tendem a uma certa reação de rejeição a músicas que usam outros critérios de afinação dizendo "isso é uma música é desafinada", "essa música soa desafinada", e eu queria uma música que soasse desafinada embora ela não seja desafinada no momento que ela é coerente com o sistema de afinação que é próprio daquela peça. Uma terça maior temperada, uma quinta justa temperada não é mais ou menos afinada do que qualquer outro intervalo selecionado dentro do contínuo. Ele é mais afinado ou menos afinado quando se toma como referência um determinado sistema de afinação, um determinado padrão de afinação. Quando se troca o padrão de afinação a noção do que é afinado e o que não é muda completamente. A minha passagem pelo microtonalismo envolve desenvolver uma maneira sistemática de conseguir realizar aquelas variantes intervalares que me encantavam na desafinação (entendendo desafinação não mais como erro mas como

⁶ Nancarrow Never Knows - composição que faz parte do disco Trans*, lançado em 2013. Disponível em https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans_2013.

liberdade em relação a abordagens intransigentes com respeito a afinação, que definam afinação como uma condição a priori e definida de fora pra dentro num processo de criação/performance musical, uma inafinação, para cunhar um neologismo) , encontrar um método para abordar tecnicamente aquele tipo de inconstância de tamanho de intervalo. Aqueles intervalos que eu achava difíceis de entoar, em “Vem, Menina”.

Essa linha de trabalho de identificar e atacar composicionalmente normatividades seguia em termos de composição acompanhada por uma busca também de pensamento, de alguma formulação teórica que me ajudasse nesse caminho. Encontrei posteriormente um autor que não aborda esse mesmo tema mas fornece algumas bases cognitivas para a formação disso que eu chamo para normalidade estabelecida em música. O autor é Davis Huron e o livro é “Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation”, onde ele apresenta a teoria ITPRA, baseada na psicologia da expectativa, sobre as diferentes fases de formação das expectativas de uma maneira geral no cérebro. Duas fases são antes do fato, Imaginação e Tensão, e as outras três são depois do fato: Predição, Reação e Avaliação. Eu não vou entrar em detalhes profundos dos conceitos dessa teoria, isso demandaria bastante espaço, mas vou comentar um pouco e logo para como isso chega em música, a formação de expectativas relacionadas à música, que é o tema principal do livro.

Imaginação é quando se imagina que um evento está para acontecer. Nesse ponto da teoria ele está falando em termos biológicos evolucionários como uma habilidade crucial para que os organismos sobrevivam, a capacidade de conseguir imaginar o que está por acontecer a partir de um estímulo. Por exemplo, um determinado ruído no ambiente pode sinalizar a presença de um predador. Conseguir a partir de um estímulo, um ruído, imaginar a presença do predador se mostrou uma habilidade muito útil para a sobrevivência. A resposta de Tensão é a resposta de, depois de imaginar o evento, se preparar para este evento, como o corpo e a mente se preparam para o evento

que está por acontecer. As outras três respostas são depois do fato. A resposta de Predição é uma análise sobre se aquela imaginação, se aquela expectativa gerada antes do evento, realmente se confirmou. Em seguida vem a Reação ao fato de ter se confirmado ou não e a Avaliação que é um processo mais lento, que passa por outras estruturas cerebrais, que é considerar depois daquela primeira reação se aquele evento tinha de fato a conotação que parecia ter inicialmente. Assim como a gente às vezes leva um susto e puxa o braço e depois se dá conta que não precisava ter puxado, esses dois processos mentais, um mais rápido e um mais lento.

A combinação destes tipos de respostas leva a uma série de recompensas pela habilidade de conseguir prever. Conseguir prever o evento futuro com precisão gera uma resposta positiva. Um evento futuro, grosso modo, pode ser classificado como positivo ou negativo, a gente imagina que vai acontecer alguma coisa e se essa coisa vai ser boa ou ruim. Quando a gente prevê que uma coisa boa vai acontecer e acerta a previsão temos uma resposta altamente positiva no cérebro. Era uma coisa boa que estava por vir e fui capaz e prever essa coisa boa. O contrário disso é quando uma coisa ruim acontece e não fomos capazes de prever. Essa é a resposta mais negativa. As diferentes combinações destes cinco mecanismos de expectativa e avaliação vão dar diferentes graus de respostas positivas e negativas. Isto, então, em termos da teoria da psicologia da expectativa, como um mecanismo geral cognitivo que serve pra tudo. Quando se pensa especificamente em música existem algumas outras constatações que o livro traz que me parecem muito interessantes e que não só confirmaram coisas que eu imaginava a respeito dessas normatividades no pensamento composicional como também me serviram de base para pensar em termos de novas composições.

O que o autor coloca é que muito da expectativa gerada pela atividade musical está baseada em aprendizagem estatística, ou seja, a mente faz uma conta de todas as experiências musicais que já se teve, todo o conhecimento musical que o indivíduo tem previamente,

e faz uma previsão: aquilo na nossa experiência que mais aconteceu no passado é provavelmente o que a gente vai encontrar pela frente. Esse é o sentido da aprendizagem estatística. O sucesso nessa previsão é recompensado, e aí opera um outro elemento cognitivo que é a falsa atribuição. Esse sucesso na previsão é atribuído ao estímulo e não ao fato de ter sido capaz de prever. Resumindo e trazendo para música: se eu ouço sempre o mesmo tipo de música, se eu tenho um repertório auditivo bem delimitado, a minha expectativa quando eu vou ouvir música é ouvir algo que é próximo àquele repertório auditivo acumulado. Se eu ouço algo que é de fato próximo daquele repertório auditivo acumulado eu tenho uma recompensa positiva no cérebro, eu acho bom, eu gosto. Só que o esquema da falsa atribuição faz com que essa sensação de bom seja atribuída não ao fato de eu ter previsto com acuidade mas sim ao estímulo. Então eu passo a pensar que aquela música que é do mesmo tipo das outras todas que eu ouvi é boa, me causa sensações boas.

Isso me pareceu muito relevante, muito próximo à experiência musical conforme eu percebia, tanto em mim quanto em geral. Eu costumava, em aula, quando se vai tratar de análise de algum exemplo ou de estudo de algum exemplo musical, comentar com @s alun@s - quando a resposta é eu gosto disso, eu não gosto daquilo, etc. - que o gosto é um péssimo guia, em especial para nós que estamos querendo tratar música profissionalmente. Porque o gosto, essa resposta afetiva imediata gostei/não gostei, tende a se fechar em torno de si mesmo, tende a ir reconfirmando um repertório conhecido e a tornar mais difícil transpor esse território. Quando apresento exemplos para @s alun@s eu peço que ouçam várias vezes aqueles que gostarem mas aqueles que não gostarem inicialmente ouçam ainda mais, ouçam o dobro de vezes. Não gostou da música num primeiro momento, ouve de novo e de novo e de novo para passar desse primeiro passo, dessa resposta afetiva rápida do gosto. Ainda, Huron identifica diferentes tipos de memória que atuam na relação que se faz entre a aprendizagem estatística e os estímulos musicais que se recebe:

Memória semântica, ligada a esquemas cognitivos, ou seja, quando se identifica um determinado tipo de música, um gênero musical, antes eu dei o exemplo de quarteto de cordas, se espera alguma coisa porque temos, cada um, um esquema cognitivo de o que que é um quarteto de cordas. Eu entro para escutar um quarteto de cordas e espero ouvir aquilo que o meu esquema cognitivo está ajustado para receber. Se vem um estímulo que confirma, está tudo certo, aquele esquema está adequado. Se em vez de o que eu espero que seja um recital de quarteto de cordas entra um concerto de banda sinfônica, por exemplo, se eu tiver um esquema estabelecido para concerto de banda sinfônica esse esquema se aplica e passa a ser a referência para avaliar o que se percebe. Existe um tempo mínimo que o cérebro precisa para confirmar que um esquema cognitivo falhou e buscar outro, um processo que se repete até que algum funcione. Agora se o estímulo que vem é algo para o qual não há um esquema cognitivo preparado o processo mental que acontece é uma decisão se esse é um estímulo que merece que se crie um esquema próprio, se uma nova categoria na experiência será aberta, ou é uma experiência única. Por isso eu sugiro a audição repetida daquilo que gerou uma primeira reação de não gostar. A repetição pode gerar um esquema cognitivo que permitirá abordar aquele objeto, já que a primeira versão do gosto poderia ser derivada da improbabilidade estatística daquele estímulo em relação à experiência acumulada.

Memória episódica, ligada a apresentação repetida de um mesmo estímulo. Por exemplo, quando se ouve uma música em particular que se conhece bastante, que já se ouviu outras vezes. Há uma série de expectativas a respeito do que vai acontecer nessa música. A sequência de eventos da obra é esperada.

Memória de curto prazo, que é uma memória ligada às expectativas dinâmicas, refere-se ao que está acontecendo naquele momento, se aquele estímulo musical me conduziu a uma expectativa e se esta expectativa foi atendida ou não. É o que faz com que uma cadência deceptiva

seja percebida como deceptiva mesmo que se conheça a obra. É sabido que em um determinado trecho haverá uma cadência deceptiva, a memória episódica não é surpreendida mas na minha expectativa dinâmica da memória de curto prazo ela continua sendo uma mudança em relação ao que seria esperado. O mais esperado é que depois da dominante venha a tônica, porque estatisticamente, dentro do repertório da música tonal, depois da dominante muito mais vezes vem a tônica do que qualquer outro acorde. Se não vem a tônica mas vem o sexto grau, isso é uma quebra da expectativa local mas não é uma quebra em de expectativa em relação àquela obra. Estas diferentes expectativas não são excludentes.

Por fim, existe a memória funcional, ligada ao pensamento consciente, à reflexão que se faz a respeito daquilo que se conhece. É a memória que se cria tardiamente. Eu fui ao recital de quarteto de cordas, não era um quarteto de cordas, era uma banda sinfônica e a reflexão posterior que se faz a respeito de como eu percebi essa mudança na minha expectativa.

As ideias colocadas no livro ressoaram em mim, na maneira como eu queria estabelecer o meu processo composicional. O que eu chamava de normatividade em música estava ligado a esquemas de expectativa em relação tanto a uma obra musical quanto a um repertório ou à maneira de apresentar uma situação ou algo assim. Passei a buscar compor músicas que explorassem justamente a quebra de expectativa. Como posso fazer uma música que o tempo todo vire para um lado diferente do que parece que vai virar? Por exemplo, num recital de música eletroacústica inserir uma música cuja expressividade começa na própria colocação enviesada em relação ao protocolo que está estabelecido ali. Esse suporte da psicologia da expectativa me pareceu bastante válido e o tenho aplicado no pensamento composicional, na tomada de decisões do processo composicional.

Para complementar esse arco de referências eu encontrei uma outra fonte de pensamento, essa não musical, que me trouxe uma visão

mais ampla e para além do fazer musical específico. Um comentário rápido: para além da minha vida como músico, o meu interesse e a atuação política sempre foram ligados a direitos humanos. Recentemente, depois de um período afastado, eu retomei algum pensamento, alguma tentativa de militância nessa área. Um aspecto que me atraiu logo foram os estudos de gênero e acabei, assim, conhecendo o trabalho de Judith Butler. No livro “El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad” (o livro original escrito em inglês, referencio a tradução espanhola) ela descreve uma série de aspectos de uma visão de gênero que me pareciam como se estivesse falando de música, tem similaridades com como eu vejo algumas questões relacionadas à música. Esse livro é um dos pilares da teoria queer, uma teoria que me parece bastante relevante em termos de pensar filosoficamente e politicamente a minha produção musical. Farei o comentário de alguns pontos que ela traz no livro e como eu aproximo esses pontos do pensamento musical. Ressalto que esta é uma abordagem ainda incipiente, ainda inicial, estou no caminho de produzir um pensamento mais consolidado a respeito.

Um dos elementos centrais do trabalho de Butler é a negação da heteronormatividade, ou seja, da heterossexualidade como comportamento, como característica de gênero normal e as demais como desviantes. Interpreto isso musicalmente como um pensamento, uma postura crítica em relação aos cânones estabelecidos. A coisa mais fácil de se pensar quando se fala em cânone estabelecido é “música erudita centro-europeia”. Costumo dizer que se uma pessoa instrumentista se forma tocando só música do século XIX ele é formado em música mas se ela se forma tocando só música dos séculos XX e XXI ela é especialista em música contemporânea. Por que? Porque tocar música do século XIX não é uma especialidade dentro do cânone “música erudita”, é a música que existe pra ser tocada. Essa é uma visão que eu filosoficamente combato. Na minha trajetória como estudante de música dentro desse cânone, esse repertório nunca foi o meu, nunca foi o repertório com o qual eu me identifiquei, nunca foram as músicas que eu gostei de ouvir e gostei realmente de tocar. Para mim sempre

foi muito complicado aceitar que essa música fosse A música e o resto fossem desvios e especialidades. Mas existem também uma série de outros cânones. Eu tenho trabalhado no curso de música popular da UFRGS e lá recebo alun@s que são formad@s, em sua vida e prática musicais pré e extra universidade, dentro de um cânone rigidíssimo que é o da música popular que se pretende culta e ainda mais essa que escorrega um pouco por dentro da academia. Mas o ponto pra mim é justamente outro, é não existir um cânone que seja O cânone. Passei anos lutando para tirar Beethoven do pedestal e agora não quero colocar Tom Jobim no lugar. Aqui eu falo de uma significação interna, pessoal: o pedestal e o compositor que o ocupava são os da minha subjetividade. Quero que não haja pedestais, que não haja narrativas hegemônicas a serem normalizadas. A maneira como a Butler coloca a negação da heteronormatividade ressoa muito para mim na ideia de negação dos cânones.

Butler apresenta também a ideia de gênero como uma construção social. Os imperativos biológicos não são os determinantes mais importantes do gênero, não é a anatomia que determina o gênero. Gênero é uma construção social que se faz dentro de um contexto. Estão incluídas neste processo determinantes culturais, sociais e identitárias. De forma análoga, aqui interpreto eu, a formação criação identitária do músico também é uma construção. Se pode dizer, me parece, que a performance é uma atividade que se espalha para além da matéria musical e dialoga com a aspectos ontológicos, comportamentais, políticos, etc. Tanto a performance de curto prazo, tocar uma música, fazer um show, quanto a performance de longo prazo, construir uma carreira, estabelecer um repertório. O modo como um músico responde à pergunta “que tipo de música tu faz?” é permeado pela categorização epistemológica em torno das diferentes práticas musicais. Seja qual for a resposta, consideremos hipoteticamente que seja funk, ela se liga a relações normativas que podem incluir questionamentos tais como “tu age como funkeiro?”, “te veste como funkeiro?”, “fala como funkeiro?”, “tua música é um funk?”.

A via pela qual Butler coloca a impossibilidade fática dessas normatividades é o travestismo, pela situação de um tipo de corpo que é impossível classificar como homem ou como mulher. Esse é um ponto importantíssimo na perspectiva dos estudos queer: existem muitas nuances, o próprio travestismo não é definido de forma estanque e é impossível classificar os corpos em categorias rígidas de gênero. Essa maneira de pensar gênero tem muito a ver com a maneira como eu penso música. Quero buscar uma música que ataque as normatividades, que ataque as barreiras, que veja as paredes que limitam como imaginárias e portanto facilmente ou possivelmente removíveis.

Aquilo que Butler fala sobre corpos e gênero é a maneira como eu vejo música. Assim chego à conclusão: quando me perguntam que tipo de música eu faço, respondo que faço música traveca, que eu sou um compositor travesti. Fecha pra mim um ciclo de pensamento. O que eu quero ser como músico? Nesse momento da minha vida eu quero fazer uma música que me desafie, que vá na direção de questionar qualquer certeza que eu tenha, toda vez que eu identifico alguma coisa que me parece certa eu tento fazer algum trabalho musical que desmintam isso pra mim. Ao mesmo tempo eu não tenho nenhum controle sobre como essa música vai ser ouvida e o quanto vai ser ouvida mas a minha ideia é que de alguma forma proporcione a quem ouça um tipo de experiência parecida. Que as pessoas ouçam a música e pensem “mas que diabo é isso? Por que que essa música não encaixa e nada do que eu imagino?”

Quando estou diante de uma obra que não entendo, não gosto, não interajo, não consigo abordar, penso que o problema é muito mais meu do que da obra. As obras não têm problema, elas são o que são. Quem tem problema sou eu que não consigo lidar com algumas. Posso estar disposto a lidar com elas ou posso não estar disposto. Pessoalmente, gosto quando estou diante de um desafio, seja conceitual, intelectual ou cognitivo.

Encerro com uma música que faz parte de um disco que eu

compus durante a elaboração deste pensamento e que apresenta nas suas decisões composicionais reflexos conceituais, técnicos e estéticos do que apresentei aqui:

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/trulha>⁷

Referências

BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

CHAVES, Celso Loureiro. *Por uma pedagogia da composição musical*. In: FREIRE, Vanda Bellard (org). *Horizontes de pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

HURON, David. *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*. MIT Press, 2008.

⁷ Trulha - composição que faz parte do disco Trans*, lançado em 2013. Disponível em https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans_2013.

INDÚSTRIA DA CULTURA, ESNOBISMO E VANGUARDA: TRÊS OBSTÁCULOS HOJE À COMPOSIÇÃO MUSICAL¹

INDUSTRY OF CULTURE, SNOBBERY AND AVANT-GARDE: THREE OBSTACLES TO MUSICAL COMPOSITION TODAY

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
Universidade de São Paulo
rubensricciardi@gmail.com

Sentimo-nos honrados que o Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, coordenador científico, tenha sugerido como tema do VI *Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto* (2014) um problema levantado numa publicação nossa, quando apontamos “os três principais obstáculos à composição musical hoje: indústria da cultura, esnobismo e vanguarda” (RICCIARDI, 2013, p.19).

Neste ensaio prosseguimos agora, portanto, com o estudo crítico destes três conceitos. Mesmo que de naturezas distintas e cada qual ao seu modo, são fenômenos que podem prejudicar não só a *poiesis*, como também, consequentemente, a *práxis* musical do século XXI (lembrando que a *poiesis* é a poética em música, as possibilidades da composição musical, o ofício de compositor, e, a *práxis*, a interpretação-*performance*, o ofício do cantor e instrumentista).

Há, portanto, três obstáculos à composição musical contemporânea que também prejudicam sua programação e execução em salas de concertos: Primeiro, a *massificação da indústria da cultura* — impedindo hegemônica em todos os continentes — e este é, sem dúvida, o

¹ Conferência proferida no dia 18 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9PwljI6voHXA_ (acessado em 10.11.2015).

mais terrível entre os três obstáculos. Segundo, o *esnobismo* de muitas salas de concerto e o preconceito contrário à arte que acarreta. Terceiro, a dificuldade para se desatrelar a música composta neste início do século XXI da *vanguarda autoproclamada* da segunda metade do século XX, já há muito cansada e exaurida.

Indagamos se não haveria maior liberdade e ainda melhores e mais fecundas condições no ofício de compositor hoje, justamente fora da *indústria da cultura*, sem *esnobismo* e já com um bom distanciamento crítico em relação à velha *vanguarda*.

Vamos tentar repensar criticamente estes conceitos não obstante os *acadêmicos relativistas* desdenharem qualquer proposta definidora em arte. E sobre o conceito de *relativismo* — sendo nosso debate aqui essencialmente contra o *relativismo cultural* —, Hilton Japiassu nos ensina que “contrariamente ao que se costuma dizer, o relativismo é uma teoria intolerante” (JAPIASSU, 2001, p.93):

Os relativistas contemporâneos, praticamente identificados com os chamados pensadores *pós-modernos*, partem do pressuposto epistemológico de que nosso conhecimento é limitado pelas línguas, culturas e interesses particulares. E que a ciência não tem condições de apreender alguma realidade externa comum. O padrão de verdade científica reside não no mundo natural em si, mas nas normas particulares de comunidades específicas. As leis científicas seriam o que determinada comunidade diz que são em determinado momento. Ademais, rejeitam categoricamente todo conhecimento *totalizante* e quaisquer valores *universalistas* (*ibidem*, p.232).

Japiassu elucida ainda equívocos conceituais em relativistas como Richard Rorty:

Observemos que este pragmatismo relativista, ao pregar uma *ética sem obrigações universais*, parece desconhecer a natureza mesma do universal. Confunde a referência ao universal com uma aceitação ingênua de uma natureza

humana idêntica a si mesma através das épocas, de uma essência do homem bem conhecida e perfeitamente identificável. Ao fazer uma leitura simplista dos grandes filósofos do passado, Rorty não se dá conta de que, pelo menos depois de Kant, não podemos mais confundir conceito de universal com a dedução de uma teoria completa do homem nem com a consequência do conhecimento perfeitamente garantido de uma essência humana. Porque o universal se afirma, antes de tudo, como um movimento, com um dinamismo, como uma universalização do que cada um é e como a abertura para o outro (*ibidem*, p. 117).

Dirão talvez os puritanos da erudição que não estamos reconhecendo uma suposta riqueza polissêmica no conceito de culturalismo em suas perspectivas históricas. Por exemplo, que a acepção de culturalismo enquanto “método científico”, em suas ramificações antropológicas, sociológicas ou psicológicas, difere sobremaneira das possíveis acepções pós-modernas (como o “valetudismo”). Contudo, as fronteiras conceituais entre estas acepções se tornam cinzentas quando verificamos sempre uma mesma precariedade epistemológica nas discussões que envolvem tanto a arte como a filosofia, que por sua vez culminam com a incapacidade de reconhecer a indústria da cultura enquanto sistema ideológico, confundindo-se indústria da cultura com cultura popular, e ainda pior, com a arte e também com a própria filosofia.

A grande arte tem vocação universal justamente porque sempre já transcende a cultura. Neste sentido, também não concordamos com os *relativistas da cultura* porque são incapazes de compreender a arte fora da cultura. A verdadeira filosofia, a grande arte e também as raras ciências que contemplam fundamentos filosóficos, por terem um domínio próprio, não podem ser subjugadas à cultura, nem compreendidas por parâmetros redutivos da antropologia e da sociologia. Ainda mais quando estas, na discussão sobre a música, não só ignoram a questão maior da linguagem artística como também se anestesiam diante do problema ideológico evidente, pois a *indústria da cultura* representa o sistema ideológico mais avassalador do capitalismo contemporâneo.

Nossos estudos aqui, portanto, pretendem discutir conceitualmente os obstáculos à composição contemporânea, bem como contribuir com a elaboração de propostas de resistência.

I - Indústria da cultura

Preliminarmente, vamos tentar aqui, enquanto hipótese de trabalho, a elaboração de uma definição para o conceito: Trata-se de um sistema ideológico que surgiu no século XX com as novas tecnologias de comunicação de massa, impondo produtos audiovisuais e best-sellers fabricados em série e padronizados de acordo com o perfil e classes de consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico, garantindo a sobrevivência cultural hegemônica do capitalismo no mundo globalizado. Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a indústria da cultura impõe mecanismos brutais de adequação e padronização. Os hereges excluídos mal sobrevivem em seus contextos sociais.

Geralmente se traduz *Kulturindustrie* por *indústria cultural*. Mas esta não é uma boa tradução. Por isso, optamos pela expressão *indústria da cultura* (sobre este e outros problemas de tradução do alemão para o português ver KOTHE, 2002, p.15), não só melhor adequada ao sentido original alemão — duplamente pejorativo, tanto em relação à “indústria” como em relação à “cultura” — como também pela realidade de expressões de algum modo análogas, tais como *indústria da ciência*, *indústria da consciência*, *indústria da fé*, *indústria da eleição*, *indústria do mensalão*, *indústria da corrupção civil*, *indústria da beleza*, *indústria da pornografia*, *indústria do sexo*, *indústria do turismo*, *indústria da moda*, *indústria do seguro*, *indústria da doença*, *indústria da seca*, *indústria da multa*, *indústria do dano moral*, *indústria do fast-food*, *indústria da comunicação* ou ainda *indústria da informação*, entre outros tantos exemplos. Em todos estes casos o lucro é tão decisivo que, com a exclusão de todo e qualquer questionamento ético-estético, se de um lado, já houve até uma *indústria da morte* — lembremo-nos da

racionalidade dos nazistas —, de outro, já se fala depois também de uma *indústria do holocausto*. Enfim, realidades inexoráveis do capitalismo em que tudo vira negócio.

Vamos tratar agora da música na *indústria da cultura*. Em nossa hipótese de trabalho definimos como *música mediana* aquela produzida conforme os padrões da *indústria da cultura*. O conceito de *música mediana* remonta à idéia de *mídia* — do inglês *media*, meio de comunicação. Mas quer significar também *meia-arte* ou *meia-música*.

Theodor Wiesengrund-Adorno a considerava no contexto da *Halbbildung* ou *meia-formação*. A escuta fragmentada e dispersa do ser humano ausente, mesmo presente, pode ser entendida por *meio-daimon* ou *meia-escuta*. Segundo Heráclito de Éfeso, “ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes” (*Fragmento 34*)². Para Heráclito, a escuta condiciona de tal modo o ser humano, que o “o *éthos* do homem [é] o *daímon*” (*Fragmento 119*) (sobre o conceito de *Daímon* em Heráclito ver COSTA, 2013). E se “pertence à escuta propriamente dita a possibilidade do homem ouvir mal, não escutando o essencial” (HEIDEGGER, 2001 [1954], p.189), estamos sempre cada vez mais ouvindo pior. Mas “ouvir é propriamente auscultar, uma escuta concentrada. Na auscultação, vige e vigora um conjunto de escutas” (*ibidem*). Assim, só ouvimos, de fato, “quando somos todos ouvidos” (*ibidem*).

E a *música mediana*, esta *escuta ausente*, sempre uma *paródia do coletivismo*, refere-se ainda à *média manipulada* conforme classes sociais de consumidores e seus perfis enquanto *ordenação padronizada arbitrariamente*.

A *música mediana* vem sendo chamada, com maior ou menor acerto, de “música comercial”, “música de entretenimento”, “música de

² A numeração dos fragmentos de Heráclito remonta a Hermann Diels e Walther Kranz. Já as traduções das fontes primárias de Heráclito diretamente para o português estão citadas aqui segundo Alexandre da Silva Costa (*Heráclito — Fragmentos contextualizados*, 2002).

consumo”, “música de *showbiz*”, “*musica leggera*” (em italiano), “*musique de variétés*” (em francês), “*Unterhaltungsmusik*” ou simplesmente “*U-Musik*” (em alemão). Os gêneros musicais *medianos* da *indústria da cultura* são, por exemplo, *rock*, *funk*, *pop*, *techno*, *hip-hop*, *rap*, *disco*, *rave* e *world music*, entre outros. No Brasil, em específico, temos ainda *axé*, *pagode*, *sertanejo universitário*, *padres cantores*, *cantores gospel*, *apresentadoras cantoras de programas televisivos infantis* etc.

Em publicações anteriores desenvolvemos a teoria *Dos universos musicais* (RICCIARDI, 2009 [2003]), na qual procuramos diferenciar a *música* enquanto arte (ou *protomúsica*, porque remonta aos gregos com seus mais de 2500 de história), a *música folclórica* (já extinta em todo mundo por conta do agro-negócio e da indústria da cultura), a *música popular* (com interfaces tanto folclóricas como com a indústria da cultura, bem como afirmamos então que a sigla MPB já há muito não faz mais qualquer sentido) e a *música mediana* (da *indústria da cultura*).

Contudo, denominamos *universos paralelos* tanto a *música para cinema* como a *música sacra* (*ibidem*, p.45) porque contemplam interfaces com todos os universos musicais anteriormente citados.

Sobre a música na Igreja, que no Brasil se transformou quase que exclusivamente em *indústria da cultura*, observamos processos distintos em outros países, como a Alemanha, em que a música executada tanto nas igrejas evangélicas quanto católicas se mantém ainda no contexto de uma tradição artística.

Também a *música para cinema* não é de imediato mera *indústria da cultura*, pois enquanto *universo musical paralelo* pode desenvolver todo tipo de linguagem musical, consolidando-se inclusive em alguns dos mais belos momentos musicais de todo o século XX. Não obstante a maioria da produção cinematográfica em música se restringir aos padrões redutivos da *indústria da cultura*, nomes como Ennio Morricone, Henry Mancini, Nino Rota, entre tantos outros, são de gran-

des compositores para cinema e suas obras — singulares e monumentais — podem ser ouvidas tanto nas salas de cinema como de concerto. Há ainda grandes compositores do século XX que se dedicaram também à música para cinema, como Eisler, Prokofiev e tantos outros, ou como no Brasil, nos casos de Claudio Santoro e Gilberto Mendes, só para citar alguns poucos nomes.

Portanto, jamais excluímos o cinema entre as grandes possibilidades da arte. Aliás, não se pode generalizar *a priori* o cinema e nem mesmo o rádio e a televisão enquanto *veículos demonizados*. Os veículos em si podem ser utilizados das mais diversas formas. Nossa crítica contrária à *indústria da cultura* se deve pontualmente ao modo hegemônico como este sistema ideológico opera estes veículos.

Ainda no caso da música para cinema, Hanns Eisler e Adorno redigiram um livro conjunto intitulado *Composição musical para cinema*³, no qual estudaram as mais diversas possibilidades artísticas e estéticas da música para o cinema — estes mesmos autores que afirmaram, não raras vezes, que “a *indústria da cultura* faz de povos de todos os continentes verdadeiros analfabetos musicais”. Portanto, temos que separar o joio do trigo.

O conceito de *indústria da cultura*, central em toda a Escola de Frankfurt, remonta ao livro *Dialética do Iluminismo* (*Dialektik der Aufklärung*) de Adorno e Max Horkheimer. Seu capítulo mais famoso é justamente *Indústria da cultura – Iluminismo enquanto logro massificado* (ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947], *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*, p.128-176). Entende-se *logro* aqui tal como no *Aurélio*: “engano propositado contra alguém, artifício ou manobra ardilosa para iludir” (FERREIRA, 1986, p.1045).

Mário de Andrade, àquela altura, na década de 40 do século XX, também se preocupava no Brasil com a mesma questão: “É preciso

³ *Komposition für den Film*, escrito na década de 40 do século passado, nos EUA, teve sua melhor edição crítica por Eberhardt Klemm, na República Democrática Alemã (Alemanha Oriental) – Leipzig: VEB DVfM, 1977.

lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas" (ANDRADE, 1945, p.12). Genial Mário de Andrade, pois percebeu, há mais de 60 anos e antes de qualquer outro (ele não conhecia a pesquisa de Adorno), que na verdadeira lógica da sociedade de consumo não há liberdade nem escolha.

Embora Mário de Andrade já tivesse levantado o problema, foram Adorno e Horkheimer que cunharam a expressão inspirados num influente mestre de Adorno em seus tempos de juventude, Siegfried Kracauer, reconhecendo que as massas são enganadas e iludidas por conta da *indústria da cultura*.

Posturas críticas contrárias à condição do *ser humano massificado* remontam aos tempos da Grécia Arcaica. Heráclito já havia previsto que "uma só coisa contra todas as outras escolhem os melhores, a glória eterna dos mortais; a massa, porém, está empanzinada como gado" (*Fragmento 29*). Contudo, é com Adorno e Horkheimer que o problema da *cultura massificada* passa a ser um estudo prioritário, tendo-se em vista o capitalismo que se revigora desde o século XX por meio de seu sistema cultural e ideológico por excelência.

Vejamos algumas das principais teses do capítulo *Indústria da cultura*:

- Toda cultura de massa sob monopólio é idêntica.
- Os interessados explicam a indústria da cultura de bom grado por meio do caráter tecnológico.
- Racionalidade técnica é hoje a própria racionalidade da dominação.
- Por hora a técnica da indústria da cultura só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social.
- A completa semelhança é a diferença absoluta.
- Salienta-se na ideologia plano ou acaso, técnica ou vida, civilização ou natureza, de acordo com cada caso,

em qual aspecto se encontra justamente sob medida.

— O bonito é aquilo que a câmera sempre reproduz.

— A liquidação do caráter trágico confirma a extinção do indivíduo.

— O gosto dominante relaciona seu ideal a partir da propaganda, da beleza utilitária. Assim, ao final, realizou-se ironicamente a concepção socrática: “o belo é o útil”.

— [Desde Goebbels], técnica e economicamente, a propaganda se confunde com a indústria da cultura, assim, Auschwitz = Hollywood (*passim* ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947]).

Estas teses centrais de Adorno e Horkheimer apontam para o fato de que a *indústria da cultura* se tornou o maior problema ideológico de nossos tempos. Observemos aqui as análises de Leandro Konder sobre a questão:

Adorno e Horkheimer se dispõem a aproveitar todos os sinais de contradições que estejam sendo camufladas, sonegadas pela ilusão de harmonia, que caracteriza a forma dominante da ideologia na vida cultural contemporânea. “Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição”. A idéia de maior impacto veiculada pela *Dialética do Iluminismo* é a de que, na nossa época, no século XX, a ideologia dominante e a sua capacidade de impingir às pessoas uma ilusão de harmonia adquiriram um poder muito superior àquele que Marx poderia ter imaginado no século XIX, graças à *indústria da cultura*. Adorno e Horkheimer denunciam o funcionamento dos *meios de comunicação de massa* e a *indústria de entretenimento* como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função essencial em sua preservação, reprodução e renovação. A produção cultural em escala notavelmente ampliada exigiu colossais investimentos e rendeu lucros gigantescos. Para viabilizar-se, contudo, ela precisava de certa padronização, de certa limitação imposta à diversificação das expressões culturais: por isso, investiu também na formação de um vasto público consumidor de comportamento passivo e, tanto quanto possível, desprovido de

Vamos dar um exemplo. A ingenuidade de alguns pode levar à crença de que uma *cantora de microfone* como Madonna seria “politicamente incorreta” na “transgressão de valores” ao insinuar-se em qualquer tipo de cena de sexo. Nada disso. Adorno e Horkheimer já haviam previsto esta lógica de sistema na qual uma *pop-star* como ela está impreterivelmente inserida, pois se as “obras de arte são ascéticas e desprovidas de vergonha, já a indústria da cultura é pornográfica e pudica” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, p.148).

Acabamos de propor a expressão *cantor de microfone* e quem sabe caiba aqui uma breve discussão. Afinal, estamos estudando a *indústria da cultura*. Ainda mais que agora que se falou em redes sociais de um tal *dia do cantor lírico*. Mas melhor seria se fosse chamado simplesmente *dia do cantor*. Porque, quem canta só com microfone, não seria melhor chamado *cantor de microfone*? Ou seja, cantor canta com ou sem microfone, já o cantor de microfone só canta com microfone. Dá pra perceber a diferença? Acabamos de propor a expressão *cantor de microfone* e quem sabe caiba aqui uma breve discussão. Afinal, trata-se da indústria da cultura (onde foi padronizado o cantor de microfone). Por mais óbvia que seja esta definição, dirão os culturalistas que estamos sendo preconceituosos. Preconceito contra a indústria da cultura? Ora, neste caso, por que estamos chamando de cantor de microfone e não de cantor? Talvez venha ocorrendo certa inversão de valores na terminologia empregada pela mídia e repetida sem qualquer questionamento por muitos. O fato é que talvez num preconceito induzido pela indústria da cultura, o cantor sem microfone — aquele que atua fora da indústria da cultura — acabou ganhando a alcunha de *cantor lírico*. O adjetivo *lírico* (relativo à poesia ou ao antigo instrumento lira?) é tanto vago quanto redutivo na definição das dimensões deste ofício milenar. Ora, não seria a alcunha *cantor lírico* um preconceito contra a arte? Cantor é simplesmente quem canta. Não necessita qualquer adjetivo acoplado. Ainda mais se sua voz (sem ajuda de microfone) se faz ouvir mesmo nas grandes salas ou junto a

grandes orquestras. Ninguém cantava com microfone também nas roças de antigamente, quando não havia indústria da cultura — naqueles tempos quando ainda havia folclore no mundo. Por isso, aqueles que possam insinuar qualquer preconceito nosso contra alguma manifestação verdadeiramente popular podem cair no ridículo. A expressão cantor de microfone ou mesmo cantor de indústria da cultura define então melhor este senão, justamente daqueles que só cantam com microfone (algo que se tornou norma de uns tempos para cá neste universo musical). Sem microfone, entretanto, a voz do cantor de microfone resultaria insuficiente nos espetáculos do *showbiz*. No contexto dos shows da indústria da cultura — realizados não raramente para multidões ao ar livre — esta denominação cantor de microfone se torna uma teoria quem sabe mais precisa ao definir sua essência. O volume maior da voz só é obtido por meio da tecnologia que amplifica o som a partir de sistemas complexos — típicos da erudição tecnológica dos dias de hoje a serviço não raramente de uma barbárie estética — envolvendo desde os microfones (com ou sem fio) até os alto-falantes (não raramente de dimensões enormes — quer dizer, os alto-falantes, não as vozes). Poder-se-ia indagar se estamos separando dois ofícios distintos, do cantor que se difere do cantor de microfone, apenas pelo volume do som? Por certo há muitas técnicas e maneiras de se cantar em ambos os modos, com ou sem microfone. No entanto, em meio a esta pluralidade de alternativas e opções, a divisão do *canto* e do *canto com microfone* pode ser sim, quem sabe, um primeiro passo epistemológico, básico e importante. Não obstante cantar sem microfone não seja nenhuma garantia para a arte, cantar com microfone tem sido a marca hegemônica da indústria da cultura (bem como um fenômeno impossível nos séculos anteriores à indústria da cultura). Neste contexto ocorreram as preocupações de um José Ortega Y Gasset, nos anos 20 ou 30 do século passado, quando viu supostamente um microfone e um alto-falante pela primeira vez, generalizando logo em seguida que “o gramofone e o rádio são os novos inimigos da humanidade” (ORTEGA Y GASSET, 1989 [1933], p.39). Não estamos demonizando veículos (como o rádio, e o mesmo vale para televisão, cinema etc.), mas sim criticando pontualmente o modo hegemônico como estes veículos são

operacionalizados pela indústria da cultura — daí a atualidade de Ortega Y Gasset. Nem muito menos estamos afirmando que não pode haver um(a) excelente cantor(a) de microfone. Está claro que há bons e maus cantores e, do mesmo modo, bons e maus cantores de microfone!

Voltando a Adorno e Horkheimer, estes autores analisam criticamente a suposta liberdade conferida à *indústria da cultura* e suas múltiplas alternativas — e diríamos hoje uma liberdade de essência neoliberal: “Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade para o sempre-igual” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, p.176).

Ainda sobre a idéia de liberdade, Adorno e Horkheimer citam o livro *De la démocratie en Amérique* (1835/40) de Alexis de Tocqueville, confirmando sua atualidade então passado mais de um século, pois sob cultura de monopólio privado, de fato, “a tirania deixa o corpo livre e vai direto acometer a alma. O dominador ali não diz mais: você deve pensar como eu ou morrer. Ele diz: você é livre para não pensar como eu e sua vida, seus bens, tudo permanece seu, só que a partir deste dia você se torna um estranho entre nós” (*ibidem*, p.141).

Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a *indústria da cultura* impõe mecanismos brutais de *inclusão social* — expressão esta que abriga não raramente uma violência evidente, sem que se possa questionar em qual tipo de sociedade e ritual se deve enquadrar. Não seria aberração uma *inclusão social* — às vezes constando a expressão até em leis — que tão somente inclua o indivíduo no rol dos consumidores? Já os excluídos da *indústria da cultura*, tais como os hereges de outrora, simplesmente não sobrevivem. O entretenimento se tornou compulsório a partir de modelos pré-determinados de prazer em que todos devem se adequar sob medida.

Hoje, neste princípio do século XXI, ocorre cada vez mais um contraponto ontologicamente precário entre uma *vida eficiente* – conceito que em si mesmo já é um absurdo (a exigência social inexorável de alto desempenho, tendo-se em vista o espírito de competição capitalista ou produtivismo acadêmico quantitativo) – e todo tipo de curtição não crítica em que cada vez mais se pratica um lazer tanto desinteressado intelectualmente quanto conformado. O mundo se tornou um parque *kitsch* de diversões. A condição *kitsch* é um dos problemas centrais de nossos tempos. A breguice generalizada tem relações inequívocas com a *indústria da cultura*, entidade mais hegemônica do capitalismo contemporâneo⁴. Temos, por um lado, a exigência por uma *existência eficaz*, seja lá o que isso for, e, de outro, a necessidade do prazer banalizado e sempre imediato. Não é por menos, em relação a esta última questão, Adorno e Horkheimer já advertiam que “quem se diverte, está de acordo” (*ibidem*, p.153).

Há que se esclarecer, contudo, que não devemos demonizar a diversão. Afinal, uma diversão pode ser prazerosa, bem como desde

⁴ Não obstante a relação quase paradoxal da *indústria da cultura* com alguns pseudo-intelectuais que se declaram de esquerda no Brasil, uma canção como *Para não dizer que não falei das flores* jamais funcionou de fato como canção de protesto. Antes diluindo e excluindo as possibilidades de crítica ideológica, prevaleceu tão somente sua condição de consumo por seu caráter de artigo de entretenimento superficial, no contexto de uma diversão padronizada de seu tempo – e hoje já fora de moda mesmo para os padrões massificados da *indústria da cultura* (e a cada regravação se mostra ainda mais canção de consumo e ainda mais *kitsch*). Cabe aqui, contudo, a questão: por que a censura da época proibiu esta canção? Infelizmente para nossa história, aqueles tempos foram tragicamente estranhos. Proibia-se também a breguíssima *Tortura de amor* de Waldick Soriano – será que supunham que a tal “tortura amorosa” implicaria em alguma crítica ao regime? A fala caipira do genial letrista Adoniran Barbosa (cuja música elaborada pelos Demônios da Garoa se consolidou no melhor repertório de samba popular paulistano de todos os tempos) também era proibida por conter erros gramaticais – e, neste caso, a censura agia como se fosse uma delegada de costumes. Por sua incompetência desastrosa, a censura na época da ditadura deixa de ser uma referência válida para se determinar o que colocava o regime de fato em perigo. Enfim, só nos resta esperar que aqueles tempos tristes e sombrios por seus equívocos terríveis nunca mais voltem. PS: Anterior e similar houve a crítica de Adorno contrária às canções de protesto nos tempos das agressões ianques no Vietnã <https://www.youtube.com/watch?v=Xd7Fhaji8ow>. (acessado em 18.12.2015).

sempre a arte também contempla a condição de entretenimento e prazer. Aliás, se não for também entretenimento nem prazer, não poderá ser arte — daí o equívoco dos alemães quando dizem *U-Musik* (música de entretenimento) para a música da *indústria da cultura*, como se a música enquanto arte não pudesse também ser de entretenimento, como se a música de concerto não pudesse ser divertida, devendo ser sempre apenas séria — algo que a poética dos grandes compositores vem desmentindo há séculos. A diferença é que a arte, além de entretenimento, diversão e prazer, também nos faz pensar. Desde os tempos homéricos (ver *Odisséia*, 9, 6), os aedos, precursores não só dos músicos, mas também dos poetas e historiadores modernos, já eram “provedores de prazer e de sabedoria” (KRAUSZ, 2007, p.24). Aquela antiga tradição arcaica se consolida no período clássico grego. Segundo Aristóteles, “é preciso fazer uso de todas as harmonias, mas não de todas do mesmo modo. Os vários tipos de música nos proporcionam prazer, incitando à ação e inspirando à comoção, e ainda nos fazem pensar enquanto aprendizado” (*Política*, VIII, 7, 1341 b30). Portanto, as críticas que desenvolvemos aqui em nenhum momento se restringem à diversão, à condição de entretenimento ou ao prazer que as pessoas possam desfrutar, mas sim ao modo como a diversão, o entretenimento e o prazer são condicionados pela estrutura rígida da *indústria da cultura*. Não criticamos qualquer possível caráter lúdico, mas sim a padronização, a norma, a fórmula cristalizada e a produção em série que inviabiliza singularidades.

Chamamos a atenção para a importância da *estesia*, que vem de αἴσθησις, *aísthesis* (percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento, compreensão), para que possamos estar atentos e reconhecer a distorção ideológica, de modo diverso da *anestesia* generalizada pela *indústria da cultura*. Queremos diferenciar, por exemplo, o prazer de um ouvinte sem qualquer concentração auditiva numa festa *rave* (muito mais concentrado, por certo, em seus experimentos com sexo e drogas), daquele prazer de quem ouve atentamente a *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Nem sequer afirmamos que Stravinsky seja melhor músico que um DJ qualquer. Apenas não deixamos de reconhecer

as diferenças essenciais de escuta musical em ambos os casos.

Passados mais de 60 anos do livro de Adorno e Horkheimer, alguns dizem que o assunto está ultrapassado. Mas não está. Como toda boa filosofia, a crítica contrária à *indústria da cultura* se confirma cada vez mais profética. Segundo Ernst Bloch, “intelectual é aquele que se recusa a assumir compromissos com os dominadores” e que “faz parte do pensamento, da ação e dos escritos de um intelectual a postura crítica contrária à sociedade repressiva”⁵. A *teoria crítica* dos filósofos do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) – conhecido também como Escola de Frankfurt – enquanto teoria marxista no século XX, nada mais é que o desenvolvimento crítico do marxismo. Não é por menos que os nazistas dissolveram e desapropriaram o Instituto, em 1933, por conta da *Lei de Confisco do Patrimônio Comunista* (*Gesetz über die Einziehung kommunistischen Vermögens*). Mesmo sendo críticos severos da União Soviética, os filósofos de Frankfurt criticaram com ainda maior veemência o capitalismo.

O colapso da União Soviética significou o fim da Guerra Fria. Portanto, o capitalismo foi o grande vencedor da Guerra Fria (lembrando-se que a crise do socialismo não tornou melhor o capitalismo, que, por sua vez, não apresenta solução para os problemas mais básicos do mundo). E com este novo cenário após a queda do muro de Berlim, não estaria ocorrendo uma tentativa de hegemonia, justamente da história contada sob o ponto de vista do vencedor? Parece que o capitalismo se naturalizou. Mas não seria antes um caso de hegemonia do vitorioso? A *teoria crítica* de Adorno e Horkheimer se desatualizou ou temos antes a versão histórica daqueles que estão no poder? Aqueles que defendem a modernidade tecnológica da *indústria da cultura*, bem como sua força de globalização (globalização esta que tem por regra a exclusão das diferenças) e que justificam sua ampla aceitação popular em todos os países, não seriam antes um caso de decadentes

⁵ Apud MARCUSE, Herbert [entrevista] <https://www.youtube.com/watch?v=x6Uvwcx7ok>. (acessado em 18.12. 2015).

incapazes de reconhecer a própria decadência?⁶

Dizem os culturalistas que no universo da *indústria da cultura* há muito mais heterogeneidade que os mestres da Escola de Frankfurt puderam prever. Haveria mesmo? Será que há de fato uma liberdade inventiva dentro das linhas de produção da *indústria da cultura*? Não seriam sempre já meras diferenças na adequação aos diversos perfis de consumidores? E, diante desta realidade, devemos simplesmente nos submeter aos padrões arbitrários que moldam justamente esta sociedade de consumidores desprovidos de espírito crítico?

Compreendendo mal e minimizando a importância das teses de Adorno e Horkheimer, outros afirmam que até mesmo compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Stravinsky ou Villa-Lobos, já viraram *indústria da cultura*, pois são gravados e difundidos pelos grandes selos fonográficos. Contudo, esta falsa premissa deve ser refutada. Não é verdade que todo produto comercializado no mercado fonográfico seja logo *indústria da cultura*. Este conceito não deve ser definido pela venda ou difusão, mas sim pelo processo inventivo — afinal, de algum modo, toda obra de arte tem que ser paga e difundida sem que se deva demonizar o veículo. O que diferencia a produção de uma obra de arte é a sua *poiesis*. A obra de arte traz a assinatura de um artista e contempla artesanato diferenciado, singularidade e exposição de mundo. Na obra de arte há toda uma liberdade estrutural sempre já impensável na *indústria da cultura*. Esta, por sua vez, é uma linha de montagem de produtos padronizados em série e o chefe do setor — o *decisor*⁷ — atua no *marketing*, determinando o que, como e para quem

⁶ Agradecemos a Alexandre da Silva Costa, nosso ex-orientando de pós-doc pela FF-CLRP-USP e atual pesquisador parceiro junto ao nosso Grupo de Pesquisa *Poiesis, Práxis e Theoria em Música* pelo CNPq, pelas discussões frutíferas em torno da atualidade da *Teoria Crítica*.

⁷ O conceito de *decisor* remonta a Jean-François Lyotard. Trata-se de uma nova classe dirigente constituída por diretores de empresas e altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais, universitários etc. Segundo Lyotard, em tempos da sociedade pós-industrial, os *decisores* atuam sob uma discutível "lógica do melhor desempenho", não raramente atendendo a interesses ético-estéticos os mais questionáveis (ver LYOTARD, 2004 [1979]).

se deve produzir.

Portanto, o modo como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Stravinsky ou Villa-Lobos escreveram suas composições, pode não ter sido assim tão semelhante, por exemplo, ao modo de gravar fonogramas descartáveis, como no caso, entre outros, de Cazuza, Xuxa, Padre Marcelo ou Michel Teló. Ou seja, entre *El amor brujo* de Manuel de Falla e o *Lek-Lek*, ou então entre a ópera *Le grande Macabre* de Ligeti e *Sogrão caprichou* de Luan Santana, talvez haja diferenças essenciais se tivermos em vista o processo inventivo-composicional.

Por fim, há aqueles ainda para os quais as mesmas restrições que ocorrem hoje na *indústria da cultura* (com o setor de marketing ditando o que vai ser gravado e vendido), já ocorriam anteriormente na Igreja e nas Cortes dos antigos regimes, pois eram poderes institucionais que também dirigiam e ditavam os caminhos da arte, pouco restando então aos artistas em termos de liberdade inventiva. Tal como a *indústria da cultura* hoje, argumenta-se que outrora a Igreja e a Corte também manipulavam e interferiam na arte. Mas se trata de um caso evidente de transporte forçado de realidades, pois se compara as funções outrora de bispos e reis com aquelas que hoje exercem os agentes executivos da indústria da cultura. Nossos tempos são outros. Esse argumento cai por terra se lembrarmos a própria produção dos compositores do passado. Bach, por exemplo, não compunha de acordo com as instruções do pastor ou do reitor da Igreja de Tomé em Leipzig, mas sim, pelo contrário, compunha de modo tão diverso delas que não raramente entrou em litígio com seus superiores. Inclusive, após a morte de Bach, boa parte de sua obra foi proibida, por décadas, de ser executada na Igreja de Tomé, em mais uma demonstração clara de tentativa da cultura em eliminar a arte.

Se pensarmos, por exemplo, num rei da França do século XVII, por mais que ditasse normas em todos os setores, a monumental partitura de uma ópera de Jean-Baptiste Lully, no entanto, ainda sim trouxe propostas inventivas, orquestrais e estruturais que jamais teriam sido

pensadas previamente ou idealizadas pelo rei. Bem diverso é o padrão imposto pela indústria da cultura na forma rígida de um fonograma descartável ou de um vídeo-clipe na MTV.

Este argumento, por outro lado, não deixa de ser interessante, porque confirma que existe uma *indústria da cultura* e se busca ainda sua origem quem sabe em termos remotos. Independente de seu acerto ou equívoco, este argumento faz algum sentido, porque identifica um mesmo problema ideológico evidente. O que falta neste argumento, contudo, é a compreensão das diferenças entre *cultura* e *indústria da cultura*.

Como citamos o conceito de *cultura* agora, vamos defini-lo antes de prosseguirmos com nossa discussão. Propomos uma hipótese de trabalho com duas acepções para *cultura*.

A primeira acepção de *cultura*, à qual chamaremos de *significado forte da cultura*, é menos utilizada. Nesta acepção (sempre assumida neste ensaio), as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana — daí também o fecundo significado da expressão *indústria da cultura* cunhada por Adorno e Horkheimer. Neste mesmo contexto, Martin Heidegger define o homem — enquanto *homem mediano* — que se submete à cultura, na convicção de que o normal é o essencial, de que o mediano, e, com isso, universalmente válido, é o verdadeiro (o eterno mediano). Este homem normal toma suas apazibilidades como critério para o que deve vigor como sendo a alegria; seus pequeninos acessos de medo como critério para o que deve ser o pavor e a angústia; suas fartas comodidades como critério para o que pode vigor como certeza ou incerteza. (...) Com tais juízes se pode promover um diálogo maximamente derradeiro e extremo? Quem nos garante que nesta auto-apreensão de hoje em dia o *homem mediano (normal)* não tenha elevado ao nível de Deus sua própria mediocridade? (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.27).

Nesta primeira acepção, o conceito de cultura se restringe ao

costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Nesta acepção, a obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. Portanto, aqui excluimos deliberadamente a arte da cultura.

De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc Godard em seu vídeo-ensaio *Je vous salue, Sarajevo*, 1993: “Cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção”. Segundo José Teixeira Coelho Netto, “na arte também há regras — mas a arte não é a regra, enquanto a cultura, se não for regra, nada é” (Teixeira Coelho, p.11).

O ser humano aqui é domesticado na cultura. Contudo, a liberdade do *Dasein*⁸ humano se encontra além da norma cultural. Para Heidegger, a liberdade da cultura é uma liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu (ver SAFRANSKI, 2005 [1994], p.230).

Já na segunda acepção de *cultura*, que chamaremos de *significado fraco da cultura*, defendida pelos *culturalistas*, justamente a mais corrente, a cultura se confunde com escolaridade, com os diferentes níveis de erudição ou instrução de um indivíduo. Uma *cultura geral* estaria de alguma forma relacionada à antiga tradição da *παιδεία* (*paideia*). Aproximamos aqui o *significado fraco da cultura* a Ernst Cassirer: “a cultura é o transcender tornado forma, que erige a ampla casa do ser humano, mais fácil de destruir do que de preservar, frágil proteção contra a barbárie que sempre ameaça o humano possível”

⁸ O *Dasein* (o *ser/estar aí*), conceito central na filosofia de Heidegger, diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Segundo Alexander Kojève, “sem seres humanos o *Ser* seria mudo: estaria *aí*, mas não seria o *Verdadeiro*” (*apud* SAFRANSKI, 2005 [1994]).

(*apud* SAFRANSKI, *ibidem*). É neste *significado fraco* que ocorre a metafísica de uma *cultura humanística*. O indivíduo culto seria aquele letrado, altamente sensível ou com formação erudita.

Alguns falam também de uma diferenciada *cultura científica*, como na tese das *duas culturas* de Charles Percy Snow. A *primeira cultura* seria a “cultura tradicional”, os “não cientistas”, como os literatos. Já a *segunda cultura* seria a “cultura científica”, os “cientistas puros”, como os físicos, e “aplicados”, como os engenheiros (*passim* SNOW, 1995). Entendemos aqui que ambas as culturas definidas por Snow – e não importa se concordamos ou não com suas teses – estão inseridas em nosso *significado fraco de cultura*.

Ainda nesta segunda acepção, a arte está inserida na cultura. A arte aqui é uma mera manifestação cultural, pois tudo não só se explica como também se relativiza por intermédio da cultura – posição esta dos *relativistas da cultura*.

Poderíamos concluir que, se no *significado fraco* (como em Cassirer), temos a arte de morar na cultura, por sua vez, em seu *significado forte* (como em Heidegger), devemos antes transformar este chão num abismo: “Cassirer é a favor do trabalho de conferir significado pela cultura, da obra que com sua necessidade interna e sua duração triunfe sobre a contingência e efemeridade da existência humana. Heidegger rejeita tudo isso como um gesto patético. O que permanece são poucos momentos de grande intensidade” (SAFRANSKI, *op. cit.* p.231).

Para Heidegger, a cultura poupa ao ser humano o confronto com sua finitude e sua insignificância: “a mais alta forma de existência do *Dasein* só se deixa referir a bem poucos e raros momentos de duração do *Dasein* entre a vida e a morte, e o ser humano só em muitos poucos momentos existe no auge de suas próprias possibilidades” (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*) – e estas são exigências não só da filosofia como também da arte. Heidegger pergunta e ele mesmo responde: “A filosofia [assim como a arte] não terá exatamente a tarefa de entregar

o homem radicalmente à angústia? A filosofia [assim como a arte] deve, antes de mais nada, provocar terror no ser humano e forçá-lo a recuar para aquele desamparo do qual ele sempre volta a fugir para a cultura” (*ibidem*).

Apesar da crítica de Heidegger e de sua distinção fecunda entre cultura e filosofia (e o mesmo vale para a arte, quando separamos arte da cultura), não podemos subestimar a importância de instituições culturais (as universidades, as fundações, os teatros públicos, as leis de incentivo quando bem empregadas etc.) no raro momento em que elas funcionam como mecenas para a viabilidade do trabalho independente do artista. Neste último aspecto a arte depende de alguns poucos, mas essenciais procedimentos culturais. Mas que fique claro, não no processo inventivo da arte, mas sim meramente para a viabilidade de sua *performance*, pois jamais devemos esquecer que, por princípio, a cultura quer sempre a morte da arte.

E voltando à nossa discussão com a definição inicial deste tópico, a *indústria da cultura* é, portanto, um tipo especial de *cultura*. Trata-se também de um fenômeno ideológico por excelência. Tal como a *cultura*, a *indústria da cultura* também pretende eliminar a arte. Contudo, inexistente nos tempos de Marx, a *indústria da cultura* é um sistema ideológico que surge só no século XX e se tornou a essência do capitalismo. Com novos ingredientes do terror tecnocrata de seus *decisores* (com o grande poder de seus pequenos homens), a *indústria da cultura* se diferencia drasticamente por conta de seu caráter tecnológico. Neste caso, a tecnologia funciona como um instrumento extraordinário de propagação calculadamente imposta de produtos produzidos em série (daí o substantivo *indústria* enquanto condição diferenciada de *cultura*). A *indústria da cultura* só existe por conta da reprodução mecânica de som e imagem e dos meios de comunicação de massa — algo inexistente nos tempos em que não havia sequer energia elétrica.

Contudo, apesar das diferenças entre *arte* e *indústria da cultura*

ra, não podemos concluir aqui simplesmente que na *indústria da cultura* a arte seria impossível. Afinal, Santo Antônio tomou sopa envenenada e não morreu. Milagres acontecem. O artista engenhoso sempre encontra um caminho para sua arte.

II - Esnobismo

O *esnobismo* na música se tornou um problema com pelo menos duas faces. Numa face, temos o esnobismo daqueles que agem no contexto do *esnobismo de fato*. Na outra face, temos o *preconceito* daqueles que aparentemente denunciam o esnobismo, quando, na verdade, não gostam mesmo é de música, pois generalizam a arte numa condição redutiva de “elite erudita, européia, branca e aristocrática”. Vamos iniciar pela primeira face do problema: o *esnobismo de fato*. Segundo a boa definição do Dicionário Online de Português, *esnobismo* é a “admiração inautêntica por tudo aquilo que está em voga nos ambientes que passam por refinados” (dicio.com.br).

O *esnobismo* é como um vírus que deixa a música doente, pois prejudica sua recepção, desencorajando os verdadeiros apreciadores a frequentarem as salas de concerto. Ao lado dos padrões redutivos da *indústria da cultura*, o esnobismo talvez seja o elemento mais prejudicial à sobrevivência da música enquanto arte, pois aniquila a intimidade essencial entre novos compositores e novos ouvintes.

O esnobismo reduz a arte da música a um evento social “chique” — os alemães diriam até mesmo *Schickimicki* — e conservador — com a programação quase que exclusiva do já consagrado repertório clássico-romântico. E como só raramente se apresenta obras contemporâneas, mesmo do já passado século XX, diz-se ainda que a sala de concerto “é velharia”, “coisa de museu”.

Portanto, o esnobismo é não só excludente (no caso dos concertos com ingressos caros, além da exigência de ser “chique”) como

ainda estanca qualquer dinamismo fecundo na produção musical. No Brasil, como exemplo, temos crítica justa ao *esnobismo* de longa data. Francisco Braga, por ocasião da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, já diferenciava *esnobismo* da verdadeira arte: “foi uma festa fria, convencional, estúpida. Continuamos indiferentes às cousas artísticas; muito snobismo e nada mais”⁹ (mantendo-se aqui a grafia original de Braga).

Vamos agora então à outra face do problema: o *preconceito* gerado por conta do *esnobismo*. Este preconceito é de tal modo complexo (e mesmo oculto, e, por isso, merece ser relevado) que nos obriga a elaborar um estudo de maior fôlego. Temos que incluir nele ainda estudos sobre outros conceitos: *erudição*, *elitismo* e *aristocracia* — entre outros engodos que envolvem a arte da música.

Diz-se por aí que “música erudita é elitista” — e este “se diz” é o que Heidegger entendia como *ditadura da opinião pública*. Ou seja, por conta do *esnobismo*, surge então um *preconceito* que piora ainda mais a situação e a condição da música enquanto arte. E nem mesmo o *esnobismo de fato* pode justificar qualquer *preconceito* contra a arte. Nota-se que na ditadura da opinião pública, *esnobismo* vem quase sempre associado aos adjetivos “erudito e elitista”, e ainda, não raramente, “europeu, branco e aristocrata”.

No mesmo contexto do *relativismo cultural* de alguns corporativismos de mercado no Brasil, no qual, como já dissemos, “a música erudita é ruim, porque é elitista, européia, branca e aristocrática”, querem transformar gêneros *medianos* da *indústria da cultura* em “vozes democráticas e populares da periferia”. Diz-se por aí também — e não apenas nas ruas, mas nas salas de aulas e até mesmo em pesquisas acadêmicas das melhores universidades — que o “*funk* é hoje a mais forte cultura popular no Brasil”, ou ainda, que o “*o rap e o hip-hop*

⁹ Carta endereçada à “Mimica”, amiga de Francisco Braga — Rio de Janeiro, 24 de julho de 1909 — *Coleção de cartas e cartões postais de Francisco Braga à família de Francisco e Victória Buschmann* — Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional / n° 50.3.8).

representam o negro na música” ou “a voz da periferia” — entre outras distorções ideológicas.

Os relativistas da cultura, embora muitos se declarem de esquerda, não entram de modo algum no cerne da questão, justamente porque eles excluem da discussão o fato primordial de que tais gêneros nada mais são que *produtos globalizados da indústria da cultura*. Nestes gêneros sequer ouvimos vozes genuínas, mas sim meras imitações de padrões planejados previamente de acordo com perfis de consumidores incluídos socialmente (pois a norma é evitar que haja hereges nas igrejinhas). Portanto, os estudos acadêmicos que abundam sobre tais gêneros medianos (*funk, rap, hip-hop* etc.) devem ser criticados pelo menos em dois aspectos básicos. Primeiro, a ausência de uma crítica ideológica de fato, pois ignoram a *teoria crítica*, e, segundo, o total esquecimento da questão maior da linguagem — e esquecem até mesmo que esquecem, num quadro mesmo vergonhoso em que as tentativas epistemológicas culturalistas sucumbem diante da precariedade estético-filosófica.

Na opinião pública referente à *cultura* — e, em nossa perspectiva, lembramos a arte se encontra fora da cultura —, ocorrem não raramente debates estéreis em torno da *identidade*¹⁰ (sempre sujeita a falsificações), da *nacionalidade* (e se a arte da música é sempre já grega, não devemos conferir a cada instante peculiaridades étnicas

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, numa discussão com Bertrand Russell, elucida o engodo da identidade: “Dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (1963 [1918], 5.5303, p.83). De fato, *identidade* não pode ser uma monótona uniformidade desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (sempre arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

ou nacionais, nem muito menos *nacionalistas*¹¹), do *relativismo cultural* (se tudo é relativo, até a autoridade do autor, por meio de sua obra, deixa de ser verdadeira, e, então, a arte sucumbe diante da cultura

¹¹ Na musicologia brasileira há uma confusão reiterada em torno do conceito de nacionalismo. É comum ouvirmos dizer que houve um debate vanguarda X nacionalismo. No terceiro estudo desta conferência verificaremos os equívocos conceituais em torno da vanguarda autoproclamada. Agora veremos que também nacionalismo é um termo distorcido. Diz-se “nacionalismo” — sobre determinada música — quando se tem em mente “neofolclorismo”. Não obstante alguma rara possibilidade de intersecção com o *neofolclorismo*, “nacionalismo Na musicologia brasileira há uma confusão reiterada em torno do conceito de *nacionalismo*. É comum ouvirmos dizer que houve um debate *vanguarda X nacionalismo*. No terceiro estudo desta conferência verificaremos os equívocos conceituais em torno da *vanguarda autoproclamada*. Agora veremos que também *nacionalismo* é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977 [1943/1945], p.60). O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazi-fascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. Então estamos afirmando aqui que não é possível um nacionalismo de esquerda? Levantes separatistas como do IRA (na Irlanda) ou do ETA (no País Basco), por exemplo, não foram essencialmente nacionalismos, mas sim resistências contrárias ao nacionalismo de direita, base do poder colonialista de países como Espanha e Inglaterra. O nacionalismo cubano, do mesmo modo, desde os tempos de José Martí, é também uma luta pela soberania, pela independência, acima de tudo uma atitude de resistência anti-imperialista (primeiro contra a Espanha e depois contra os EUA). Portanto, o nacionalismo enquanto princípio é invariavelmente uma postura política de direita, algo que transcende o domínio da música. A música não tem como ser separada neste caso da questão maior da ideologia que a envolve. Já *neofolclorismo* é a incorporação de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical. E por que *neofolclorismo* e não simplesmente *folclorismo*? Porque com o agronegócio e a indústria da cultura se extinguiu o folclore no mundo. Aproximamo-nos neste contexto da análise de Jameson sobre a contemporaneidade, caracterizada pela “industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria da cultura” (JAMESON, 2005 [2002], p.21).

e do *politicamente correto*¹² (nada há de mais anti-artístico e de mau gosto do que esta truculência dos nossos tempos). O âmbito da arte não pode se subjugar a tais distorções ideológicas da atualidade. Se a música é grega, trata-se da essência grega daquilo que todos nós artistas de qualquer parte do mundo somos enquanto descendentes da tragédia grega. Afinal, foram os gregos que inauguraram a possibilidade não só do *Dasein* artístico, mas também do *Dasein* filosófico e científico. Por meio da assinatura do autor os gregos inventaram as artes, a filosofia e as ciências para além da *cultura* e do culto religioso. Segundo Heidegger, “grego, no nosso modo de falar, não designa uma peculiaridade étnica ou nacional, nenhuma peculiaridade cultural e antropológica; grego é a madrugada do destino...” (2012 [1946], p.389).

Mantendo-se a mesma linha do raciocínio heideggeriano, palavras como *música*, *melodia*, *harmonia*, *sistema*, *ritmo*, *cromático*, *diatônico*, bem como a arte entendida por conta da *poíesis*, da *práxis* e da

¹² “O comportamento e linguagem politicamente corretos vão em direção diametralmente oposta à da democracia. É contra a discriminação, discriminando violentamente quem não é a favor de chamar anão de *pessoa verticalmente prejudicada*, ou preencher um formulário juramentado antes de dar um cantada na moça que se está azarando. Os extremos são de um ridículo tal que, recentemente, uma violoncelista de uma sinfônica americana se recusou a participar de uma apresentação de *Pedro e o Lobo*, porque a imagem do lobo que resulta dessa obra é negativa, predispondo as crianças a não gostar de lobos, que são animais no fundo inofensivos. Piada não se pode mais contar. Duvindo que exista alguma piada que não seja politicamente incorreta. (...) [O politicamente correto] é uma feroz policia do pensamento, uma vocação censoral insopitável, uma ameaça claríssima à diversidade e à liberdade de opinião e expressão” (RIBEIRO, 1994).

*theoria*¹³, indicam que a música é algo que pela primeira vez e antes de tudo vincula a existência do mundo grego. Não só isto – a música determina também a linha mestra de nossa história ocidental-européia. A batida expressão “música ocidental-européia” é, na verdade, uma tautologia. Por quê? Porque a música é grega em sua essência, e grego aqui significa: a música é nas origens de sua essência de tal natureza que ela primeiro se apoderou do mundo grego e só dele, usando-o para se desenvolver. Por isso, só a música grega contempla *poiesis*, *práxis* e *theoria*, bem como cada artista trabalha de modo diverso,

¹³ *Theoria* é em sua origem um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento deste conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, *horáo* e *blépo*, indicando o fenômeno do olhar *imediato*. Enfim, equivalente aos nossos verbos *olhar* e *ver*. Contudo, com o aparecimento de *theoréo* temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, *atravessa* essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (*phýsis*) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra *theoria* significa uma *práxis* da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, um modo distinto do olhar (agradecemos mais uma vez a Alexandre da Silva Costa, nosso parceiro de pesquisa, pela discussão em torno das origens do conceito de *theoria*). É por isso que se torna precária – sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico – qualquer suposição hoje de uma *teoria* apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. Neste sentido também, a teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, não pode ser jamais uma abstração *ex nihilo*. Abstração é um atributo da *poiesis*, não da *theoria*. E por *theoria* em música, tendo-se em vista as origens histórico-filosóficas do conceito, podemos entender hoje a *musicologia* como um todo. A *pesquisa em música* deve abranger necessariamente história, crítica, estética e poética, análise estrutural, sistemas harmônicos, teoria da interpretação/execução e edição musical, em suas evidentes relações com as demais questões internas e externas à música, bem como com suas interfaces com outras áreas do conhecimento. A musicologia trata também dos universos musicais, suas diferenças e interfaces. Neste amplo sentido, a *pesquisa musicológica* é uma atividade de estudo, essencialmente hermenêutica, contemplando toda possibilidade analítica, observacional, especulativa e editorial em música. O musicólogo se encontra ainda em meio às condições do conflito insolúvel entre *cultura* e *arte*, analisando os processos de aculturação – numa incontornável *promiscuidade cultural* – bem como das manifestações musicais em meio às mais amplas perspectivas inter e transdisciplinares.

algo que transcende o culto religioso ou as meras tradições culturais¹⁴. Mas, a essência originalmente grega da música é dirigida e dominada, na época de sua vigência na modernidade, por representações do cristianismo. A hegemonia destas representações é mediada pela Idade Média. Entretanto, não se pode dizer que por isto a música se tornou cristã, quer dizer, uma tarefa da fé na revelação e na autoridade da Igreja.

Do mesmo modo, a música posteriormente também não se tornou meramente “burguesa” ou “elitista” pela suposta representação de uma classe dominante – como querem aqueles para a qual a *arte não popularesca* é mero *esnobismo*, e, com isso, pensam que estão agindo de forma “politicamente correta”.

Não obstante nossa proposta aqui de não se utilizar mais o adjetivo “erudita” para a “música enquanto arte”, e, assim sendo, basta se ler abaixo “música” no lugar de “música erudita”, é bom recordar a

¹⁴ O sentido etimológico da palavra *música* (μουσική) se refere originalmente às palavras da(s) *musa(s)*, palavras ditas aos poetas (*aedos*) que, ouvindo-as, traduziam o dizer da(s) *musa(s)* em versos a que pertenciam também ritmo e melodia, o que explica, por sua vez, porque o conteúdo dos versos, a *música*, o conjunto de palavras inspiradas pela(s) *musa(s)*, passou a designar, com o tempo, o sentido e o significado que prevaleceu historicamente e que ainda hoje aplicamos ao termo. Lembramos ainda que a *musa* não inspirava o *aedo* para que seu canto fosse belo, pois a beleza era uma obrigação no ofício do *aedo*. A *musa* inspirava sim o *aedo* para que seu canto fosse verdadeiro, revelador, inaugurador da história. Portanto, é impossível pensar o conceito de música fora do contexto primordial grego. Contudo, não estamos afirmando aqui que a música grega é melhor que a de outros povos. Apenas que os gregos entenderam a música enquanto arte (com *poiesis*, *praxis* e *theoria*, algo que nenhum outro povo desenvolveu de modo similar) para além do mero ritual cultural. A música na Grécia em seu apogeu já se diferenciava de geração para geração e, dentro de uma mesma geração, também se diferenciava de autor para autor. A música dos demais povos, ilustrativa dos rituais culturais (nos mais diversos contextos, guerra, paz, religião, clima, as mais diversas festividades etc.), por sua vez, não se diferenciava de autor para autor e nem havia o conceito de autor, mantendo-se imutável ao longo dos tempos, pois se restringia às tradições culturais transmitidas sem alteração de uma geração para outra. Neste sentido, só os gregos pensaram, num primeiro momento, a diferença enquanto princípio inventivo. É deste princípio musical grego que descendemos majoritariamente enquanto músicos hoje, princípio este que sequer deve ser confundido como se fosse um fenômeno europeu tardio.

crítica esclarecedora de João Ubaldo Ribeiro contra o *elitismo* e o *politicamente correto*:

Um dos aspectos mais enervantes do politicamente correto, principalmente no Brasil, é a crítica contra o chamado elitismo. Quem não escreve num estilo tatibitate, com sintaxe e vocabulário neandertalescos, é elitista. Quem obriga um menino ou, pior, um adulto a ir ao dicionário é elitista. Qualquer iniciativa cultural do Estado que não seja para projetos popularescos também é elitista, como são elitistas os que se interessam por música erudita, artes plásticas ou teatro. Deve-se, por conseguinte, nivelar tudo por baixo, porque esta é a “realidade do nosso povo”, maior burrice jamais tendo sido ouvida ou lida sobre a face da Terra (RIBEIRO, 1994).

Se houvesse bom senso, haveria uma distinção entre *elite* (qualidade diferenciada) e *elitismo* (esnobismo). Mas não há. O melhor que se tem a fazer, portanto, é distanciar a arte de ambas as palavras. Os culturalistas criticam a arte – porque não gostam de arte, como já afirmamos antes – tanto por ser de *elite* como por ser *elitista*. A diferenciação semântica já se perdeu há muito tempo. Por exemplo, a seleção brasileira pentacampeã é sempre ainda a elite do futebol mundial e neste caso tudo bem. Todos comentam, dão sua opinião a respeito, o assunto é amplamente popular. O futebol, por exemplo, é um esporte bretão. A música, por sua vez, é uma arte grega. Mas se a todo instante querem impor uma cor e uma condição redutiva histórico-geográfica à música, ninguém diz *futebol negro*, *futebol branco*, *futebol ocidental* ou *futebol oriental* ou ainda *futebol*, o *esporte da elite* (mesmo sendo um negócio milionário). Portanto, de longe, o futebol está conceitualmente mais bem resolvido que a música. Música (falo da arte, não da *indústria da cultura* ou de qualquer *relativismo cultural*) e futebol (que se mantém sempre esporte, não obstante a corrupção) são paixões do ser humano em toda parte do planeta e o que vale é o talento bem cuidado, seja na *performance* ou na invenção. Mas por que na música fora da *indústria da cultura* não seria assim também? No caso do futebol, elite é coisa boa. Já a “música erudita”, por ser de “elite”, merece

ser excluída. Talvez, como há por certo problemas éticos na *elite financeira*, acham que existe uma “elite” igualmente “ruim” na arte. Entendem *elite do mercado financeiro* e “elite da arte” como sendo tudo “coisa que não presta do poder dominante”.

Assim, a *arte diferenciada* deve ser rejeitada por ser “aristocrática”. E quem afirma isso reiteradamente? A *esquerda burra*. Não estamos criticando a esquerda aqui – porque ser de esquerda é algo bem diverso. Aliás, sobre *esquerda política e direita política*¹⁵, se ambas as expressões são anteriores a Marx e ao socialismo, por que então não mantê-las também após Marx e a queda do socialismo? E o *politicamente correto* é o maior fenômeno demagógico de direita. Portanto, estamos criticando pontualmente a *esquerda burra*, o *esquerdismo* enquanto *doença infantil*, por se tornar já a própria direita. Basta observarmos as cenas dos mascarados depredadores dos últimos dias. Diante de tal mau gosto, só poderiam mesmo tomar emprestado uma máscara da *indústria da cultura* – afinal, toda cultura é mimética e só a verdadeira arte pode ser poética.

E voltando à questão musical, a nossa “música erudita” aqui em Ribeirão Preto, por exemplo, é apresentada, por sorte, em muitas ocasiões, no Theatro Pedro II, como no caso de nossas séries da FFCLRP-USP, como a Temporada de Música de Câmara (numa parceria com

¹⁵ Podemos definir como esquerda política hoje as reivindicações para que o estado democrático seja competente para garantir a alta qualidade em todo o país da saúde, da educação (e por consequência da segurança), dos transportes e da infraestrutura, sem perder de vista a defesa do meio ambiente, entre outras políticas públicas essenciais, bem como o fomento às ciências, às artes, e aos esportes – entre outras atividades humanas que dificilmente lograrão êxito se refêns de interesses privados. A direita, por sua vez, pode ser definida de modo mais drástico, por suas implicações históricas com o capital financeiro imperialista, ou menos drástico, enquanto doutrina neoliberal, cuja meta é a privatização de todos os setores acima citados. A indústria da cultura, por exemplo, é uma atividade econômica capitalista e, portanto, de direita, que busca aniquilar a arte, não obstante suas fortes infiltrações nas instituições públicas independente do partido que estiver à frente, seja na esfera municipal, estadual ou federal. É por isso que deveríamos chamar uma Secretaria ou o Ministério da Cultura mais adequadamente de Secretaria ou Ministério da Indústria da Cultura, tal como se apresenta hoje na realidade brasileira.

o Grupo Pró-Música), dos concertos da USP-Filarmônica ou do Festival Música Nova “Gilberto Mendes” — cuja entrada é franca, ou seja, gratuita e aberta ao público em geral. Viabilizamos o amplo acesso aos nossos concertos — tal como ocorre em boa parte dos concertos sinfônicos e de música de câmara no interior do Brasil. Mas nos shows de *indústria da cultura* — neste mesmo palco que sequer foi idealizado e construído para o som amplificado —, os ingressos são vendidos a preços que variam não raramente até R\$ 400,00. Portanto, se professores nas escolas ensinam que o belíssimo Theatro Pedro II é o “teatro da elite” (e pensam desenvolver o espírito crítico nas crianças com tal disparate), deveria ser por conta da *indústria da cultura* que lá se estabelece. Mas na *ditadura da opinião pública* estes shows da *indústria da cultura* sim são os “populares” e não a nossa “música erudita”, que é “aristocrática”. Quanta distorção!

O rótulo “aristocrático” — tal como vem sendo reiterado pelos culturalistas com o intuito de se excluir várias formas de arte — também deve ser questionado. Em grego antigo temos o substantivo *aretê*, que significa virtude, mérito, força, qualidade; e o adjetivo *aristos*, designando o mais virtuoso, o mais forte. Se posteriormente o conceito de aristocracia (governo dos melhores) se deteriorou, como no caso da aristocracia de nobreza por sangue e já não mais por mérito, deturpando assim seu sentido original, não significa que devemos excluir como aristocrático tudo que seja diferenciado na vida ou que não siga um padrão massificador.

E como mais uma vez citamos a Grécia, podemos neste contexto concluir nosso raciocínio. A frase, *a música é grega em sua essência*, não diz outra coisa que: só a Grécia, da qual todo o mundo é uma extensão por sua enorme influência, e somente ela, é, na marcha mais íntima de sua história, originariamente musical enquanto *escritura* por

seu *lógos grafocêntrico*¹⁶.

Outro erro similar àquele de não se entender a música enquanto arte grega para além de qualquer cultura, identidade ou nacionalismo, é definir a música artística enquanto fenômeno meramente europeu. As assim chamadas *musas jônicas*, por exemplo, eram asiáticas e não européias: Tales nasceu em Mileto, Pitágoras nasceu em Samos e Heráclito nasceu em Éfeso – localidades hoje situadas na parte asiática da Turquia. Como? Seria asiático então o berço da filosofia européia? É por isso que não devemos reduzir as complexas condições existenciais às generalizações simplificadoras da historiografia ou da geografia. Tal como ocorre nos demais países, nós, artistas no Brasil, estudamos em universidades (e um seminário em qualquer universidade no mundo de hoje em quase nada se difere na essência dos seminários de Platão em sua Academia), editamos livros e partituras (porque confeccionamos documentos escritos), somos capazes de elaborar obras e projetos (engenho) em arte, filosofia e ciência, falamos português (dialeto latino) essencialmente em sua forma arcaica (medieval) e nosso sotaque é europeu antigo. Também tocamos viola caipira cujo modelo remonta à viola bracarense. Mas não é isso que se diz por aí. E a reiterada separação entre *cultura européia* e *cultura extraeuropeia* por conta

¹⁶ Sobre o sentido *grafocêntrico* do *lógos* há que se lembrar de Jacques Derrida. A este filósofo francês remonta o conceito de *écriture* (DERRIDA, *passim*, 2005 [1967]). Para que possamos compreendê-lo, vamos citar uma definição elaborada por Sérgio Paulo Rouanet: “Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz (oralidade) que é primária, e sim a escrita, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. A escritura não é secundária, mas original. Não é um veículo de unidades linguísticas já constituídas, mas o modo de produção que constitui essas unidades. A escrita, neste sentido amplo, significa toda prática de diferenciação, de articulação, de espaçamento. A palavra-chave é *diferença*. A *écriture*, no sentido de Derrida, é a atividade mais primordial de diferenciação, e é por isso que está na origem de toda linguagem, conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação a todos os demais signos” (ROUANET, 1987, p.242-243). Com isso estamos invalidando a música popular ou folclórica sem relação com a *escritura* de manifestações culturais de tantos povos em todo o mundo que havia antes do agro-negócio e da indústria da cultura? De modo algum. Apenas que por conta da escritura o compositor viabiliza uma liberdade poético-estrutural em sua composição que só muito dificilmente seria obtida meramente por conta da transmissão oral.

simplesmente de fronteiras geográficas se encontra entre aqueles engodos que não se justificam mais no século XXI.

E se ninguém separa *indústria da cultura* da *arte*, por outro lado, se diz por aí que há uma “música popular”, como se ela fosse de fato inventada pelo povo e não um produto da indústria da cultura, e uma “música erudita”, já há muito “politicamente incorreta”. Por si só, o adjetivo “erudita” para definir a música traduz na verdade a ideologia distorcida daqueles relativismos culturais antagônicos à arte. Portanto, chamamos a atenção para o equívoco quando se confunde *arte* com *erudição*. Cabe aqui então um estudo sobre a *erudição*, para que possamos retirá-la da essência da arte.

Na música o adjetivo *erudito* remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *paideia*. Uma de suas fontes mais antigas é Caio Plínio Segundo - nobre naturalista romano também conhecido por Plínio velho (*Plinius maior*). Em sua *Historia naturalis* (uma espécie de enciclopédia de todo o conhecimento da antiguidade, precursora do gênero iluminista), Plínio relacionou a música à condição de *engenho e erudição* no contexto da *harmonia das esferas*: “se [as estrelas cadentes ou cometas] desenhavam-se como flautas, predizem a arte da música; caso apareçam nas partes obscuras das constelações, revelam comportamentos escandalosos; se por ventura mostrarem-se como um triângulo ou um quadrado de ângulos idênticos, significam engenho e erudição” (Livro II, 93) (tradução de Vivian Carneiro Leão Simões). E o documento que talvez estabeleça a ampla recepção posterior do conceito de *erudição* em música é a carta de Cassiodoro ao seu mestre Boécio, contendo a expressão “*eruditionis musicæ peritum*” (*Variarum libri XII* - II, 40/1) ou “perito em música erudita” enquanto experiência de aprendizagem em música.

Assim, Cassiodoro se torna quem sabe, no século VI, o responsável pela ideia de *erudição* atrelada à música. Mas a valorização da

erudição pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A erudição (no sentido da escolaridade ou da cultura geral enquanto *paideia*) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A música enquanto *harmonia* desde Heráclito jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música.

Heidegger procura localizar as origens e a essência do conceito de *erudição* num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista* da qual ele pretende se afastar enquanto concepção filosófica:

Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana por intermédio da incorporação, da *paideia* herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *paideia* assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenômeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da *humanitatis*, e por isso, da *paideia* grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o *homo romanus* do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um

studium humanitatis; este estudo recorre, de uma certa maneira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por [Johann Joachim] *Winckelmann* [1717-1768], Goethe e [Friedrich von] *Schiller* [1759-1805]. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do humanismo e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem mais radicalmente do que este humanismo é capaz” (HEIDEGGER, 1987 [1945], p.39-40).

Mas, se por um lado, indicamos a insuficiência da erudição para a viabilidade da obra de arte, por outro lado, também não resta dúvida de que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade *poético-prático-teórica*, unidade esta indissociável da *poíesis* com a *práxis* e a *theoria*. Deste modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou erudição pode ser importante na formação do compositor. Contudo, reconhecemos que a tal erudição não se configura como o que há de mais essencial para a composição de uma obra de arte musical. Daí a inadequação da expressão *música erudita* para definir compositores como Monteverdi, Haydn, Manuel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Schumann, Carlos Gomes, Bartók, Chostakóvitch e tantos outros. Em todos estes a arte singular e o mundo da obra são sempre maiores que a mera erudição. É por isso que devemos recusar, portanto, estes rótulos redutivos e desnecessários. E como devemos chamar então nossa arte? Simplesmente *música*, com seus mais de 2500 anos de história desde que foi inventada pelos gregos enquanto *proto-música*. A *indústria da cultura* com sua *música mediana* — com menos de um século de história — é que deveria receber adjetivos. É tão absurda a ideia de uma *música erudita* para se definir a arte do som no tempo que ninguém diz, por exemplo, que Leonardo da Vinci, Goya, van Gogh, Picasso ou Portinari sejam pintores eruditos. São simplesmente pintores (o “simplesmente” aqui indica que nenhum adjetivo extra no caso do pintor se faz necessário para elucidar o ofício). Mas se diz que Djanira da Motta e Silva é uma pintora naïf... Mas por que então a música é entendida pela opinião pública brasileira de modo diverso da pintura? Seria devido à idolatria pseudo-intelectual em torno dos

cancionistas e cantores da MPB (já moribunda senão extinta)?

Por outro lado, mesmo na música, se formos analisar o conceito de fato, *altamente erudito* é o jazz de Louis Armstrong, bem como *altamente erudita* é a bossa-nova de Tom Jobim — e negar que suas canções sejam eruditas é ignorar toda uma riqueza e complexidade harmônico-melódica evidentemente apreendida junto aos grandes mestres da música. Erudita de fato é a *música techno*, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software* — algo diverso de qualquer tradição de cultura popular.

Arte, por ser diversa da erudição, representa não a lógica de um sistema, mas justamente a superação da lógica de um sistema — quer seja, por exemplo, um sistema artesanal (como o *serialismo integral*) ou ideológico (como a *indústria da cultura*). A arte é uma condição privilegiada do ser humano para que ele possa exercer livremente a crítica contrária à cultura. Lembremo-nos ainda uma vez de Heráclito. Em sua utilização do conceito de *harmonia* (que significava *música*, já que àquela altura nem sequer havia a palavra *mousiké*) há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: “harmonia inaparente mais forte que a do aparente” (*Fragmento 54*). Entendemos deste *fragmento* de Heráclito que a *harmonia inaparente* é a *verdade singular reveladora* do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. Arte é invenção. Algo que jamais será refutado. Nada tem a ver com refutações. Já a *harmonia aparente* se reduz à *lógica de um sistema*. Não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele cuja reiteração se torna padronizada, seja na academia ou na *indústria da cultura*.

Outro problema na recepção da música enquanto arte hoje fora da indústria da cultura é quando a chamam de “música clássica”. O termo clássico é bom pra definir mestres consagrados do passado em qualquer área do conhecimento humano... Mas, torna-se inadequado quando pensamos na arte contemporânea... Vejamos, por exemplo,

o compositor José Gustavo Julião Camargo. Ele escreveu a *Ópera do Café*, obra inovadora e de grande importância artística para a música brasileira, com libreto de Mário de Andrade. Uma obra de arte que inaugura uma nova história. Com certeza, a *Ópera do Café* vai ser ainda reconhecida como um clássico entre as óperas brasileiras. Mas José Gustavo Julião Camargo, por sorte, está vivo e está entre nós. Então, fica estranho defini-lo no aqui e agora já como compositor “clássico”. Ou seja, não parece natural se chamar de “música clássica” a produção musical contemporânea. Com o adjetivo “clássico”, inclusive, elimina-se toda possibilidade de inovação e dinamismo na arte contemporânea. Como poderá ser clássico algo atual e em processo inventivo e ainda em plena transformação? Então temos que diferenciar o *clássico* do *contemporâneo*? Também não é o melhor caminho nem o mais fácil, porque a ideia de uma *música clássica* se encontra também prejudicada pelo *esnobismo*...

III - Vanguarda

Na questão da velha *vanguarda* temos mais um caso, mesmo que menos grave, de decadentes que não se reconhecem enquanto decantes, bem como da igreja que está sempre execrando seus hereges.

Há aqueles que afirmaram no início do século XX “ter orgulho em escolher uma má estética para os alunos de composição, se em compensação der a eles um bom aprendizado de artesanato” (SCHÖNBERG, 1986 [1911], p.6). Esta ideologia gerou alguns resultados desastrosos em *Darmstadt*¹⁷ e continua gerando em seus últimos

¹⁷ Os Cursos de Férias de Música Nova (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*), sediados na cidade alemã de Darmstadt, foram fundados em 1946. As diretrizes poético-estilísticas foram determinadas pelos principais compositores, tais como Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, e, posteriormente, Helmut Lachenmann e Brian Ferneybough.

epígonos¹⁸ ainda hoje.

Está claro que houve certa precariedade filosófica na geração dos compositores da *vanguarda autoproclamada*. Permaneceram na superfície de uma autoidolatria tanto excêntrica quanto excludente. Assim, esqueceram do mundo. Não é por menos que, em boa parte, também o mundo se esqueceu deles.

Vamos então estudar o conceito de *vanguarda* para que possamos nos distanciar dele neste início do século XXI. *Vanguarda* (guarda avançada) é um conceito oriundo do vocabulário militar, cuja teoria nos tratados de guerra remonta ao final do século XVIII. Trata-se de um pequeno grupo militar mais à frente de seu regimento (seja infantaria ou cavalaria). São os primeiros a travar contato com o inimigo, configurando-se como tropa de elite que tem função especial de inteligência ao mesmo tempo em que sua habilidade guerreira é diferenciada.

Nos tempos da Revolução Francesa adquiriu nova acepção na política. Na política, passou então a ser a política de esquerda. O conceito de *vanguarda* nas artes, por sua vez, remonta a certo literato francês hoje esquecido. Em sua obra teórica *De la mission de l'art e du rôle des artistes* (1845), Gabriel Désiré Laverdant propôs pela primeira vez o conceito de *vanguarda* na literatura:

A arte, expressão da sociedade, manifesta, em seu ímpeto mais alto, as tendências sociais mais avançadas; ela é

¹⁸ Epígono vem de *epígonos* (*descendência*), *nascido depois*. Na arte, são aqueles que repetem os mesmos estilos ou processos poéticos das gerações anteriores. Por exemplo, um epígono em música hoje é aquele que ainda compõe nas linhas da *neue Musik* de Darmstadt que, na verdade, remontam à década de 1950. Açam que escrevem *música nova* ou ainda pior, de *vanguarda*, mas suas poéticas são mais que sexagenárias (mesmo quando autoproclamados herdeiros de outros rótulos mais recentes como *música espectral* ou *nova complexidade*). No entanto, há ainda aqueles compositores retrógrados e convencionais, cuja única habilidade é a reprodução de clichês de tradições ainda mais remotas e para os quais o século XX sequer existiu. Estes são casos ainda mais vergonhosos de epígonos.

precursora e reveladora. Ora, por saber se a arte cumpre dignamente a própria missão de iniciadora, se o artista se encontra verdadeiramente à vanguarda, é necessário saber para onde caminha a humanidade, qual é o destino da espécie.

Talvez pudéssemos até nos lembrar de poetas daqueles tempos num contexto próximo, artistas críticos da injustiça e das arbitrariedades do poder de seu tempo, como um Heinrich Heine, na Alemanha, ou um Castro Alves, no Brasil.

Alguns anos mais tarde, Charles Baudelaire, em seus escritos *Mon Coeur mis à nu* (ca.1860), percebeu, contudo, uma suposta armadilha que encerra as metáforas militares em seu país, ainda mais no âmbito artístico:

Os poetas de combate. Os literatos de vanguarda. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para o conformismo, espíritos nascidos domésticos (tradução de Marcos Câmara de Castro).

Seria uma visão profética de Baudelaire? O que antes se pensava como inovação e desprendimento não se transforma agora numa doutrina de corporação, cuja assimilação, obediência e fidelidade diante da patrulha ideológica adquirem mesmo os rigores de uma hierarquia militar? É o caráter evidente de exclusão em nome da uniformidade.

Voltando à sua trajetória histórica, o conceito de *vanguarda* se reforça na política com Vladimir Ilitch Ulianov, mais conhecido por Lenin, em sua obra *Que fazer?* (1902), na qual os comunistas são citados enquanto elite do movimento dos trabalhadores — daí a expressão *vanguarda do proletariado*.

Contudo, muitos artistas do século XX não se importaram com esta dimensão de esquerda da *vanguarda*, concentrando-se exclusi-

vamente nas referências internas do tratamento dos materiais da arte e se afastando das críticas político-ideológicas.

Outros, como alguns futuristas italianos, guinaram mesmo à direita e se declararam até belicistas, ignorando as preocupações político-sociais de um Laverdant e regredindo ao contexto militar original.

Ao longo do século XX, vanguarda passou a ser a doutrina obsessiva pelo novo, quer seja esta obsessão irreverente (como em boa parte da *arte conceitual*) ou sistemática (como nos experimentos *concretos e eletroacústicos* na música, os quais, passados mais de 60 anos, apesar da evolução dos sistemas tecnológicos, não se superaram enquanto fenômeno de linguagem).

Na música a *vanguarda autoproclamada* de Darmstadt se esqueceu das origens políticas do conceito, mantendo apenas o espírito de disciplina e uniformidade, como previu Baudelaire. Mesmo uma obra de Luigi Nono — um autoproclamado vanguardista atrelado ao Partido Comunista Italiano — como *La fabbrica illuminata* (1964), entre outros experimentalismos, não convence em relação ao seu engajamento político.

Com isso queremos afirmar que a arte politicamente engajada só se torna possível se restrita a determinados padrões poéticos? De modo algum. Apenas estamos afirmando que Darmstadt, se por um lado, distorceu o conceito de *vanguarda* em relação ao seu contexto histórico de esquerda — restringindo-se à concepção *l'art pour l'art*, ou seja, a arte que se justifica por si mesma —, por outro lado, apegou-se com disciplina xiita à moral de regimento.

Hanns Eisler, em 1937, em seu ensaio *Avantgarde-Kunst und Volksfront* (*Arte de vanguarda e frente popular*), já chamava a atenção para a primeira deficiência citada da vanguarda. E Eisler foi desprezado pela geração Darmstadt. Hoje, contudo, suas advertências são importantes para a compreensão do contexto histórico:

O novo material precisa se afirmar hoje junto aos novos conteúdos em meio às tarefas sociais (...). O artista só será um vanguardista de fato quando conseguir unir as duas vanguardas [numa crítica tanto estética quanto ideológica], defendendo e incentivando os interesses das massas por intermédio dos meios artísticos mais novos e ousados (...). A vanguarda não poderá ser mais conduzida como se ela fosse uma ilha isolada dos movimentos sociais (EISLER, 1985 [1937], p.402-403).

Não obstante seus ideais utópicos que pretendiam culminar, num contexto político maior, com a revolução mundial, e estes ideais foram duramente refutados pelos acontecimentos reais históricos, como sabemos hoje, ainda assim, não deixa de ser bonita esta concepção de Eisler. Cabe à esquerda hoje talvez tão-somente lutar para que o estado seja competente para melhorar a saúde, a educação (e por consequência a segurança), os transportes e a infra-estrutura do país sem perder de vista a defesa do meio ambiente, entre outras questões públicas essenciais, bem como fomentar as ciências, as artes, os esportes – entre outras atividades humanas que absolutamente não terão qualquer êxito caso permaneçam refém dos interesses privados.

Neste princípio do século XXI, também já não há mais sentido em se falar de *vanguarda* em qualquer área do conhecimento humano.

A *vanguarda autoproclamada* na música se tornou ela mesma obsoleta (como se diz popularmente, “dêmodê”). E junto com o conceito, também as poéticas musicais de Darmstadt. Afinal, espera-se numa sala de concertos algo além da repetição de *happenings* dos anos de 1950/60 nos caminhos da arte conceitual – velhas piadas que já perderam a graça e a única exceção é Gilberto Mendes, o maior compositor de música conceitual do século XX. Ou ainda velhas trilhas para filme de terror que sequer mais assustam hoje em dia.

E com isso pretendemos concluir que Cage, Boulez e Stockhausen, entre outros, são nomes de menor importância na música do século XX? Em hipótese alguma. São compositores influentes. Apenas que o

tempo deles já passou. E reiterar suas poéticas composicionais sem ingredientes diferenciados ainda hoje equivale, numa expressão conhecida de Fredric Jameson, a se embalar nas rasas “melancolias estagnantes dos epígonos” (2005 [2002], p.37).

E se a onda da *vanguarda autoproclamada* já passou, proclama-se no lugar dela a *pós-modernidade*? De modo algum. A modernidade é sempre ainda um projeto inacabado. Mais adequado que pós-modernidade talvez seja pensarmos em *sub-modernidades* - conceito este que remonta a Heribert Boeder. Ou como já afirmamos em outras publicações, não se pode ignorar os *paradoxos modernistas* (conceito nosso), ocorridos na música bem antes da onda pós-moderna na filosofia e nas outras artes, como, por exemplo, o *neo-folclorismo* e o *neoclassicismo*.

E com nossas críticas à velha *vanguarda* queremos menosprezar seus esforços de inovação, de busca pela diferença e de ousadia no tratamento do material musical? Bem longe disso. Mesmo na *autoproclamada vanguarda* musical do século XX - não obstante seus problemas histórico-filosóficos - há inúmeros exemplares inequívocos de obras de arte bem realizadas. O problema que levantamos aqui diz respeito à manutenção pouco inventiva ainda hoje de seus velhos padrões - daí sua incompatibilidade com o espírito de invenção do século XXI. E justamente a invenção é sempre já uma das principais essências em qualquer arte.

Referências

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt [am Main]: Fischer, 1969 [1ª impressão 1944, 1ª ed. definitiva 1947].

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [original de 1943/1945].

_____. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, janeiro de 1945, p.9-33.

COSTA, Alexandre [da Silva]. *Da relação entre lógos e daimon em Heráclito: a escuta como definidora do homem*. In: RICCIARDI, Rubens Rusomanno & ZAMPRONHA, Edson (organizadores). *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013, p.79-95.

_____. (tradução, apresentação e comentários). *Heráclito — Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002 [contendo em edição bilingüe a integral dos fragmentos filosóficos originais de Heráclito da segunda metade do século VI e/ou primeira metade do século V a.C.].

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1ª ed. francesa 1967].

EISLER, Hanns. *Musik und Politik - Schriften 1924-1948 - III/1*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1ª ed. 1975].

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987 [1ª versão 1945]).

_____. *Logos (Heráclito, Fragmento 50)*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001 [1ª ed. alemã 1954], p.183-203.

_____. *O dito de Anaximandro*. In: *Caminhos de floresta*. 2ª ed. Tradução de João Constâncio. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian,

2012 [original de 1946], p.369-440.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica – mundo – finitude – solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2006 [originais de 1929 e 1930].

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular – ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1ª ed. americana 2002].

JAPIASSU, Hilton. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio R[ené]. *Nota do tradutor*. In: NIETZSCHE, Friedrich *Fragments finais* [originais redigidos entre 1885 e 1889]. Brasília: UnB, 2002.

KRAUSZ, Luis S. *As musas – poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 [1ª ed. francesa 1979].

ORTEGA Y GASSET, José. *Em torno a Galileu – esquema das crises*. Tradução de Luiz Felipe Alves Esteves. Petrópolis: Vozes, 1989 [curso proferido em castelhano, 1933].

RIBEIRO, João Ubaldo. *A Bíblia copidescada e outras burrices*. In: Folha de S. Paulo, 25 de dezembro de 1994, p.D6.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Dos universos musicais*. In: CASTRO, Marcos Câmara de & RICCIARDI, Rubens Rossomanno. *Anais dos Encontros*

de Musicologia de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2009 [conferência proferida em 2003], p.14-47.

_____. *Música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI*. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno & ZAMPRONHA, Edson (organizadores). *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013, p.13-78.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAFRANSKI Rüdiger. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 2º ed. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005 [1º ed. alemã 1994].

SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. [Wien]: Universal, 1986 [1º ed. 1911].

SNOW, C.P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende. São Paulo: EDUSP, 1995.

TEIXEIRA COELHO Netto, José. *Por que arte: entre a regra e a exceção* (seminariosmv.org.br/2008/textos/teixeira_coelho.pdf).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].

ENSINO DE MÚSICA NA FASE ADULTA: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

MUSIC EDUCATION IN ADULTHOOD: INTRODUTORY ASPECTS

Adriana Moraes dos Santos Dias
Universidade de São Paulo
adriana.moraes.santos@usp.br

Resumo

Observamos através da prática da educação musical nos conservatórios, escolas livres de música e aulas particulares de música na cidade de Ribeirão Preto, a crescente procura por aulas de instrumento musical por parte de iniciantes adultos. Sem desejo de profissionalização, os alunos adultos procuram o aprendizado de um instrumento musical pelas mais diversas razões: dar continuidade aos estudos interrompidos na infância, realizar um desejo antigo possível somente na fase adulta, buscar atividades que favoreçam sua qualidade de vida, fugir da correria exacerbada do dia-a-dia, gosto pela arte, entre outros motivos. Vários autores têm estudado sobre a iniciação musical na infância, no entanto, quando se trata sobre a aprendizagem musical na fase adulta, principalmente no Brasil, a quantidade de trabalhos ainda é reduzida. Esse artigo apresenta o projeto de Mestrado que tem por objetivo principal um estudo acerca dos processos de ensino e aprendizagem de música na fase adulta na atualidade, analisando os tipos de abordagens de professores que atuam no ensino de piano e para adultos iniciantes com a idade entre 24 a 59 anos, em aulas particulares, escolas de cursos livres de música e conservatórios de Ribeirão Preto. Além de revisão bibliográfica, observando assuntos relacionados à formação do professor de música e sua prática através de entrevistas relacionadas aos professores e alunos, que contribuirão

para uma melhor reflexão do assunto, confrontamos a aplicação de diferentes metodologias de ensino e uma breve análise comparativa de métodos de iniciação pianística para adultos.

Palavras-chave: adulto; educação musical; piano; processos de ensino e aprendizagem

Abstract

We observe, through the practice of music education in conservatories, free schools of music and private music lessons in the city of Ribeirão Preto, the growing demand for musical instrument lessons by adults beginners. Without professional aims, adult learners seek to learn a musical instrument for various reasons: to continue their education interrupted in childhood, to accomplish an old desire only possible in adulthood, searching for activities that improve their quality of life, to escape the rush exacerbated day-to-day; the taste for art, among other reasons. Several authors have studied about the music initiation in childhood, however, when it is about musical learning in adulthood, especially in Brazil, the amount of works is still low. This article presents my Master's Degree project whose main objective is a study of the processes of teaching and learning music as an adult today, analyzing the types of approaches to teachers who work in piano teaching and adult beginners at the age from 24 to 59 years old, in private lessons, schools of music and conservatories or free courses in Ribeirão Preto. Besides the literature review, I study the related issues about the formation of music teacher and his/her practice through interviews with teachers and students, which contribute to a better reflection of the subject. We confronted the application of different teaching methodologies and a brief comparative analysis of the methods of pianistic initiation for adults.

Keywords: adult; music education; piano; teaching and learning processes

Introdução

Tem sido cada vez mais comum a procura por aulas de instrumentos musicais por parte de adultos. Apesar de esta pesquisa estar delimitada à cidade de Ribeirão Preto – SP, consideramos esta realidade nacional verificada nos trabalhos de STATERI (s/d), COSTA (2004), MARCELLO (2009), SOUZA (2009), CIRINO (2010), TOMANIK (2011), ALBURQUERQUE (2011) e SANTOS e CORVISIER (2012).

Segundo Costa (2004) e Stateri (s/d), sem desejo de profissionalização, os alunos adultos procuram o aprendizado de um instrumento musical pelas mais diversas razões: dar continuidade aos estudos interrompidos na infância, realizar um desejo antigo possível somente na fase adulta, buscar atividades que favoreçam sua qualidade de vida, fugir da correria exacerbada do dia-a-dia, gosto pela arte, entre outros motivos. O aluno adulto quando procura por aulas de música já vem motivado e a motivação é um dos fatores que o faz persistir, somado ao fato de que seus objetivos são claros e previamente determinados (Costa, 2004). Outro fator importante ressaltado por Uzler et al. (2000) são as experiências de vida e a vivência musical do aluno adulto.

Em 2002, quando comecei a lecionar aulas individuais de piano para alunos adultos na cidade de Ribeirão Preto, percebi que havia ou que parecia haver diferenças na maneira de conduzir as aulas, em comparação aos mais jovens, no andamento das aulas, nos aspectos peculiares de desenvolvimento motor, na escolha de repertório e nos objetivos declarados.

Com o intuito de ampliar o estudo na área de ensino e aprendizagem de música para alunos adultos iniciantes, em aulas individuais, elegendo o piano como o instrumento, bem como melhorar minha prática docente, surgiu o interesse desta pesquisa.

Compreendendo a educação como um processo constitutivo

da existência humana em toda a sua duração e em todos os aspectos (PINTO, 2000), a educação musical como processo de ensino e aprendizagem musical, justifica-se a educação musical de adultos.

De modo a contribuir com esse tema o projeto propõe, através de uma revisão bibliográfica disponível em livros, artigos, teses e dissertações, uma reflexão sobre o ensino e aprendizagem de música para adultos através do instrumento piano. Ainda, a partir de questionários semi-estruturados com alunos e professores de piano que atuam em Ribeirão Preto, e para alunos adultos, busca-se compreender esse contexto por meio das seguintes questões: Quais as especificidades do aluno adulto? Quais as principais dificuldades para professor e aluno nesse(s) processo(s)? Que tipo de abordagem o professor desenvolve? Quais os materiais de iniciação utilizados pelos professores? São específicos para adultos? Que tipo de repertório é trabalhado em sala de aula?

Neste artigo serão apresentados aspectos introdutórios a respeito do ensino de piano, do aluno adulto e dos tipos de repertório utilizados no contexto de aulas individuais de piano e para adultos.

Sobre o ensino do piano

O ensino do piano, no Brasil, tem uma forte tradição ligada aos princípios dos conservatórios musicais brasileiros, criados a partir de modelos conservatoriais europeus, vinculado a um tipo de ensino com objetivos voltados para o cumprimento de um programa de métodos e repertório musicais dos séculos XVIII e XIX (AMATO, 2007).

Os programas do curso de piano têm sido questionados há tempo, pois o que se verifica é que nem todos que se propõem a estudar um instrumento têm como meta principal a profissionalização. Para atender os objetivos específicos dos alunos, os conteúdos programáticos para o ensino do piano têm sido modificados. O trabalho

“Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano”, de Glaser e Fonterrada (2006), aponta mudanças no programa do curso de piano em escolas paulistas de música. Segundo as autoras, os principais aspectos comuns encontrados nas propostas dessas escolas foram a eliminação de um programa do curso com determinação rigorosa de obras, métodos e quantidade de estudos obrigatório. Tais modificações foram realizadas em virtude da preocupação em atender às necessidades específicas de seus alunos, viabilizando certa flexibilidade na elaboração de “programas”, e permitindo que sejam adequados a cada um (GLASER; FONTERRADA, 2006). No entanto, mesmo que a escola ofereça um curso com características relacionadas ao ensino centrado no aluno, o comportamento do professor em sala de aula é que define ou não tal proposta (GLASER e FONTERRADA, 2006).

Para o ensino e aprendizagem de música, Brito (2007) enfatiza que deve ser “sempre em consonância com o seu contexto, com seu ambiente, em sintonia com as particularidades de cada pessoa, de cada grupo, em cada tempo e lugar” (BRITO, 2007, p. 50). Corroborando, Castro (2014) considera que as propostas musicais não devem ser isoladas, mas contextualizadas no espaço e no tempo do(s) sujeito(s) envolvido(s) no processo, sempre em transformação.

O aluno adulto¹ de piano

Stateri (s/d) e Costa (2004) ressaltam que a motivação é um dos aspectos importantes para o cumprimento de determinadas tarefas, no entanto, alguns fatores podem surgir no decorrer do processo e enfraquecer a motivação. A respeito disso Stateri (s/d, p. 9-10) aponta:

¹ Segundo o dicionário Ferreira (1968) a palavra *adulto* diz respeito ao indivíduo que “atingiu plena maturidade, expressa em termos de adequada integração social e adequado controle das funções intelectuais e emocionais” (FERREIRA, 1968, p. 51). O conceito de adulto é amplo e permite inúmeras possibilidades de abordagens e segundo Henriques (2009) o adulto não deve ser visto como um ser acabado, por estar em constante desenvolvimento e ainda, que o conceito de “adulto” segue a mesma linha.

dificuldades exageradas; graduação imprópria na sequência de problemas a serem resolvidos; métodos ou repertório que desagradam o aluno (que devem ser trocados quando estão em desacordo com o gosto deste); a postura do professor (forma de corrigir ou referir-se aos problemas do aluno) e objetivos que o professor traça que não são os que o aluno deseja.

As experiências de vida devem ser consideradas no ensino para adultos. Além de uma escuta musical advinda de CDs e DVDs, idas a concertos e apresentações musicais, as experiências contemplam leituras sobre música e até participação em corais. Segundo UZLER et al. (2000, p. 57): “Os adultos já trazem informações, experiências e ideias que podem ser aplicadas na aquisição de uma nova habilidade.”

Além das experiências de vida, as habilidades motoras já desenvolvidas no adulto podem propiciar algumas vantagens sobre a estrutura física do piano, como descritas por UZLER et al. (2000, p. 60-61): “O aluno adulto pode ter uma visão mais ampla de toda a extensão do teclado, abertura das mãos (podendo alcançar uma oitava com mais facilidade), alcance dos pedais e ainda o controle dos movimentos”.

Algumas dificuldades no ensino para adultos também podem ser encontradas, como a ansiedade, que pode vir a ser um problema enfrentado pelo aprendiz de um instrumento, pois é preciso “muita paciência para esperar, para seguir os passos requeridos na aquisição das ferramentas motoras básicas para se tocar piano [...]” (Costa, 2004, p. 8). Um dos motivos da ansiedade pode estar relacionado à pressa em aprender, “como que para recuperar o tempo perdido” (STATERI, s/d, p. 1). A pressa em aprender e a busca pela perfeição na execução das peças pode gerar uma autocrítica exagerada. Outras dificuldades podem aparecer como os impedimentos físicos, que limitam o desenvolvimento da técnica e exigem maior flexibilidade, e as expectativas irreais sobre o tempo necessário para alcançar facilidade no desempenho de habilidades motoras, “desanimando e tornando-se

impaciente quando o sucesso não é imediato” UZLER et al. (2000, p. 63).

Segundo Bugos (2014) é importante avaliar os atuais programas de ensino de música voltados aos alunos adultos. Para esse autor, a proposta de ensino deve ser centrada no aluno e planejada de modo que contemple as habilidades e as preferências musicais do aluno adulto.

Repertório e possibilidades de expansão

A escolha do repertório é outro fator a ser considerado no ensino de piano. Apesar do repertório pianístico ser extenso, esse repertório é reduzido, quando se refere a alunos adultos iniciantes. Um repertório de obras originais com níveis de dificuldade voltados para essa classe de iniciantes nem sempre está disponível, em se tratando de repertório brasileiro, a situação é ainda mais problemática (Santos; Corvisier, 2012).

Algumas possibilidades de expansão do repertório são as criações de repertórios originais para iniciantes adultos, a inserção da “música popular”, “o tocar de ouvido”, as outras formas de grafia, a música do século XX [...], (BRITO, 2007, p. 58) e as atividades de criação, viabilizando desse modo criar e produzir no tempo e no espaço real em que se desenvolve a prática musical.

Soma-se a esse repertório o “conhecimento das riquezas melódicas de culturas não ocidentais e músicas de tradição oral que podem se transformar através da escrita e conhecer uma segunda via dentro de um contexto cultural” (CASTRO, 2013) e, ainda, os arranjos musicais que, segundo AGAY (2004, p. 444) proporcionam variedade e diversidade no repertório de música para piano, especialmente nos primeiros níveis, viabilizando ao aluno tocar a música que frequentemente escuta e gosta.

Considerações finais

O ensino de música para adultos através do piano vem ganhando cada vez mais espaço, sendo importante reconhecer essa realidade, estudar essa temática e suas implicações, para o desenvolvimento de propostas significativas de ensino que atendam as especificidades desse público alvo.

A profissionalização não deve ser o critério norteador do ensino de piano, e os sujeitos envolvidos na aprendizagem desse instrumento, devem ser compreendidos em seus respectivos contextos, particularidades, experiências e realizações.

O ensino de música na maturidade faz parte da pirâmide do conhecimento musical e da prática musical. Nesse contexto, a prática musical é realizada de forma amadorística², e a prática amadora é um componente essencial para o campo da música, uma vez que nem todos que estudam um instrumento pretendem seguir carreira na área de música.

Frente a um mundo cada vez mais modificado é necessário repensar os paradigmas e as práticas de ensino e aprendizagem de música.

Referências

AGAY, Denes. *The art of teaching piano*, USA: Yorktown Music Press, Inc., 2004.

ALBURQUERQUE, Artur Fabiano A. de. *Aprendizagem musical a partir*

2 Segundo o dicionário Aurélio, o significado de *amador* diz-se “daquele que se dedica a uma arte ou ofício por prazer, sem fazer destes um meio de vida, amante; indivíduo amador, entusiasta, apreciador; aquele que entende superficialmente de alguma coisa” (Aurélio, 1986, p. 97).

da motivação: um estudo de caso com cinco alunos adultos de piano da cidade do Recife. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Paraíba, Recife, 2011.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica*. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo: 2007. Disponível em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf (acessado em 08.05.2014).

ARAÚJO, M. Cristina de. Pesquisa com escolas de música no Brasil, In: *Revista da CAEM – Central de Apoio às Escolas de Música*. Ano 7, nº 40, p. 18-19, 2014.

BRITO, Maria Teresa Alencar. *Por uma Educação Musical do Pensamento: Novas Estratégias de Comunicação*. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

BUGOS, Jennifer A. Adult Learner Perceptions: Perspectives From Beginning Musicians (Ages 60-86 Years). In: *Journal of Research in Music Education*, 2014. Disponível em <http://upd.sagepub.com/content/32/2/26> (acessado em 01.06.2014).

CASTRO, Marcos Câmara de. “Educação-campo maior de aplicação da pesquisa em música”. In: *Simpósio de Estética e Filosofia da Música SEFIM/UFRGS*, Porto Alegre: 2013, pp. 44-52.

_____. *Etnografia da Música Erudita Contemporânea: Criação e Produção*. Programa de Pós-Graduação em Música – Anotações em aula. ECA/USP; 1º semestre /2014.

COSTA, José Francisco. *Aprendizagem pianística na idade adulta: sonho ou realidade?* Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2004.

FERREIRA, A. B. de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteiras S/A, 1986.

GLASER, S.; FONTEIRADA, M. *Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano*. In: Revista da ABEM, n. 15, 2006.

HENRIQUES, Francelino A. O aprendizado após a juventude: discutindo o conceito de “Adulto” e as tendências pedagógicas modernas. In: *Revista FACEVV*, 1º semestre de 2009, nº 2, p. 16-21.

HENRIQUE, F. A.; LIMOEIRO, M. C. S.; MUZZI, M.; MADAL, M.; PAIXÃO, C. G.; SOUZA, D. M.; SOARES, K. R. Ontogenia: do nascimento à velhice. In: *Revista de Psicofisiologia*, 2005. Disponível em www.icb.ufmg.br/lpf/revista/revista2/volume2_ontogenia.htm (acessado em 14.03.2012).

JUTRAS, Peter J. The Benefits of Adult Piano Study as Self-Reported by Selected Adult Piano Students. In: *Journal of Research in Music Education*, 2006. Disponível em <http://jrm.sagepub.com/content/54/2/97> (acessado em 01.06.2014).

MARCELLO, Ricardo Luiz. *Iniciação de adultos ao piano: métodos brasileiros comercializados na cidade de São Paulo (SP)*. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Unesp, 2009.

MOURA, R. M.. A vida adulta: uma visão dinâmica. *Revista Inovação*, 1999. Disponível em <http://rmoura.tripod.com/vidaadult.htm> (acessado em 14.03.2012).

RENNER, Katia Klar. *O tempo musical no tempo do sujeito: ouvindo os fazedores de música da idade madura*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

STATERI, José Júlio. *Reflexões sobre o ensino do piano para adultos e adolescentes*. Osasco, S P: Fundação Instituto Tecnológico de Osasco, s/d.

UZLER, M., GORDON, S. e SMITH, Schott M.. *The well-tempered keyboard teacher*. USA: Schimer Books, 2º Ed., 2000.

**VIOLÃO “ERUDITO” E “POPULAR” COMO
MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA -
POR UMA HISTÓRIA DAS SUAS APROPRIAÇÕES
PEDAGÓGICAS E ESTÉTICAS**

***“CLASSICAL” AND “POPULAR” GUITAR AS
SOCIAL MARKERS OF DIFFERENCE -
FOR A HISTORY OF THEIR PEDAGOGICAL AND
AESTHETIC APPROPRIATIONS***

Fernando Elías Llanos
Universidade de São Paulo
flanos@usp.br

Resumo

O presente artigo propõe analisar as tensões entre a comunicação musical — entendida como dispositivo aglutinador e mediador de trocas simbólicas (SEINCMAN, 2008) — e as apropriações da cultura (popular e erudita) que, desde o cenário das práticas pedagógicas e das linguagens estéticas musicais vem definindo a práxis e o *corpus* teórico do ensino — nos níveis profissionalizante e superior — do violão.

Palavras-chave: violão popular; violão erudito; práticas pedagógicas do ensino do violão

Abstract

This article aims to analyze the tensions between musical communication — (as an unifying device and mediator of symbolic exchanges (SEINCMAN, 2008) — and the appropriation of both popular and clas-

sical cultures that in the setting of pedagogical practices and musical aesthetic languages has defined the practice and theory of teaching – either in vocational level or in superior guitar courses.

Keywords: popular guitar; classical guitar; the guitar teaching practices

Percurso da problemática

No transcurso de dois anos de observações empíricas constatou-se a crescente demanda de cursos de ensino de música popular e, especificamente, de cursos para a formação em violão popular, em diversas instituições de ensino superior (IES) – públicas e privadas – assim como em escolas livres com cursos profissionalizantes regulados pela Secretaria da Educação de governos locais (no caso, municípios que integram a Grande São Paulo). Nesta fase, observou-se que os locais de ensino têm uma série de lacunas metodológicas, teóricas e práticas na hora de elaborar uma proposta formal – nos parâmetros de uma ementa curricular – para o ensino do instrumento.

Na orientação da sua *performance* musical e na fundamentação dela como prática musical, a profusão de referências assim como sua diversidade de origens constituem seu traço mais característico. Outro ponto a destacar foi a forte influência da linguagem musical jazzística, escola estadunidense presente através do vasto *corpus* metodológico para o ensino¹. Na maioria desses casos existe uma deliberada vontade de associar o conceito de popular ao conceito de *standard*, como num esforço de estabelecer o cânone do jazz como sendo a alternativa mais teórica e fundamentada, no quesito de me-

¹ Para as referências teóricas Cf.: RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. **Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005. Para as referências técnicas Cf. AEBERSOLD, Jamey. **How to Play Jazz and Improvise**. Vol. 1. Indiana: Jamey Aebersold, 1967; BAKER, David. **David Baker's Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians**. California: Alfred Music, 1988; COKER, Jerry. **Improvising Jazz**. Nova York: Simon and Schuster, 2010.

odologia, que possa “fazer frente” à tradição erudita (HOBSBAWM, 1996, 177-190). Em outros casos, o popular é o brasileiro², e neste caso se faz referência a uma leitura do repertório assim chamado folclórico, muitas vezes com técnicas — na *performance* e na composição musical — vindas do repertório clássico europeu. Tudo isso denota, em parte, um momento de transição no ensino do instrumento, e também uma das fases mais pertinentes para levantar questionamentos que contribuam para o levantamento de um *corpus* teórico e prático para pensar possíveis alternativas na elaboração de um modelo³ de projeto pedagógico.

Abordagens teóricas na definição do popular

No levantamento das questões teóricas e conceitos que atravessam as práticas pedagógicas e a *performance* musical, desde já podemos destacar as diversas definições de cultura popular. Temos perspectivas que a apresentam como a “inversão do estabelecido”, como no caso da cultura carnavalesca, em Bakhtin (apud ZUBIETA, 2004, 29), que propõe uma visão do homem e das relações humanas deliberadamente distintas da oficial (entendendo o oficial como a Igreja e o Estado), onde a lógica imperante é a subversão radical dos valores, hierarquias, normas e tabus religiosos, políticos e morais em prática, num sentido tanto destrutivo quanto regenerador de ciclos e estações que se sucedem. Desta maneira, a cultura popular, nos moldes da transgressão, relativizaria a verdade e as autoridades dominantes.

² Uma análise da noção de popular também se faz necessária em relação à lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, quando a criação da Ordem dos Músicos do Brasil e a disposição sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico.

³ Ao falarmos em modelo nos referimos a um conjunto de definições provisórias elaboradas a partir de hipóteses sobre aquilo que consideramos viável (possível, mas relevante) enquanto ensino do instrumento e seu repertório. Dito de outra forma trata-se de uma proposta cujo objetivo final é elucidar a importância dos diálogos entre a teoria e a prática, contextualizados na história social do instrumento. De nenhuma forma pretende-se “validar cientificamente” o cânone musical que proponha uma única fórmula estética do que “deva” ser estudado por considerá-lo um conjunto de obras, no sentido museológico do termo.

Outros teóricos como Burke (Idem, 32) apontam a noção de cultura popular como ponto-chave da história de uma sociedade, entendida como uma complexa rede de trocas entre a alta e a baixa cultura, assim como outras fragmentações sistemáticas (letrada ou popular, grande ou pequena tradição, sub-cultura, contracultura).

Também é possível repensar o conceito de cultura popular em e através do conceito de hegemonia em Gramsci (Id.,38), definindo-o como um sistema de relações entre classes sociais que configura um lugar da produção de consenso, mas também de resistência ao consenso. Outras categorias como apropriação, em Ginzburg e Chartier (Id., 46), são centrais no estudo atual da cultura popular, onde os empréstimos, traduções, transformações e reduções tanto podem acontecer da alta cultura (ou cultura letrada) para a cultura popular, como vice-versa, num processo que não deixa de produzir a tensão própria da luta⁴.

Geertz (1978), por sua vez, redefinindo o objeto e propondo uma análise da cultura como ciência interpretativa à procura de significações, reformula a teoria com seu conceito semiótico da cultura, convidando a entender o entrecruzamento de estruturas complexas,

⁴ Trazendo a tensão da luta entre o popular e o erudito, acreditamos que esta divisão constitui uma falsa dicotomia toda vez que a diferença entre ambas é produzida e demarcada com fins políticos de exclusão social de determinado projeto estético. Tanto o popular como o erudito é definido por consenso (institucional), consagrado pela prática (como, por exemplo, na estrita observância de um cânone), ensinado como obrigatório (pelos professores) e veiculado como referência cultural (pelos meios de comunicação). Nesse sentido, um curso de violão que dialogue com as práticas e teorias da tradição clássica europeia, do jazz e da tradição violonística brasileira seria o ideal. Contudo, um projeto pedagógico amplo também deve contemplar a especialização como inerente à formação técnica do violonista. Assim, o erudito e o popular poderiam ser campos de exercício profissional que partem de uma escolha individual e não mais desta espécie de "incisão epistemológica" institucionalizada, que forma violonistas "diferenciados".

sem reificar⁵ algum dos seus componentes e colocando-os fora de relações do tipo causa-efeito. A prática deste enfoque critica duramente a compreensão do homem e sua cultura como uma somatória de vários níveis ou “camas”, pois somente seria possível — no melhor dos casos — estabelecer analogias, paralelismos, sugestões e afinidades, nunca relações entre fatores culturais e não culturais.

Outra aproximação, em Bordieu (ORTIZ, 1983, 99), que faz leituras do estilo de vida e a divisão social de classes, entende o culto à “cultura popular” como a própria ratificação de certo desapossamento cultural onde esta última constitui uma dimensão privilegiada. Assim, o estilo de vida e a disposição estética das classes populares devem suas características fundamentais — e supondo nisso uma vantagem positiva — ao fato de representar uma forma de adaptação à posição ocupada na estrutura social e, de certo modo, um reconhecimento dos valores dominantes.

Até aqui, entre as diversas linhas de pensamento sobre cultura popular e o “popular”, analisadas desde a história, a antropologia e sociologia, acrescentamos uma que consideramos importante e que não parece ter sido discutida nas definições acima resenhadas: a construção do mito da “ingenuidade perdida”.

Por mito da “ingenuidade perdida” entende-se o processo so-

⁵ Termo cunhado pelo teórico literário e filósofo húngaro Georg (György) Lukács (1885-1971) que é uma extensão da análise do conceito de fetichismo da mercadoria, discutido pelo filósofo Karl Marx (1818-1883) no seu livro *O Capital* (1867). Reificar é alienar o processo da criação (intelectual) ou a manufatura e/ou oferta de um produto (um alimento, um objeto, uma propriedade imóvel, qualquer bem no sentido amplo do termo) do plano físico e social que o produz, tornando-o um outro “sujeito” (outro bem em geral) avaliado quantitativa e qualitativamente independente do seu valor de fato (isto é, avaliado subjetivamente, especulado por qualquer motivo), e até mesmo desvinculado da sua origem. A teoria da reificação, como resultado de uma patologia induzida socialmente, teve uma considerável influência na chamada Escola de Frankfurt, principalmente no seu mais destacado membro, o filósofo Theodor W. Adorno (1903-1969). *Verdinglichung* é o termo em alemão cuja tradução guarda o sentido latino de *res* (coisa), que poderia ser traduzido como coisificação.

cial no qual a cultura — humana, no singular — tem institucionalizado uma comunicação complexa que define a sua própria utopia e sua respectiva realidade. Nela é possível experimentar o fenômeno da “aura do popular”, associada ao “natural”, ao “verdadeiro”, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância (DE CERTAU, JULIA, 1989, 57) de forma que tanto vale pela sua pretensa espontaneidade como pela sua importância como patrimônio histórico e geográfico de determinada sociedade.

No popular pressupõe-se um “começo originário” da literatura — pois é sinônimo da oralidade como pré-textualidade — e a infância da cultura, a mesma que deve ser incessantemente preservada e reencontrada. Igualmente, o referido mito está presente no histórico datado e documentado de etnólogos e arqueólogos — fiscais “da essência” do passado — precedidos no tempo só pela prática do antiquário — herdeiro do maneirismo literário — e a do folclorista — guardião da tradição (ORTIZ, 1993). Como um indígena rousseauiano, a alma popular seria incapaz de distorções, pois ela condensa as qualidades de uma “inocência” esquecida.

Arquétipos do violão erudito e popular

Muito pode ser falado da história do instrumento e da variedade de intérpretes e apropriações que o violão teve no Brasil. Poucos países no mundo contam com uma produção prolífica e uma massiva familiaridade. A importância do estilo “voz e violão” para o gênero canção assim como as diversas técnicas locais do instrumento e sua própria função social fazem do país um objeto de estudo privilegiado. Depois de Espanha, países como Cuba e Brasil são referência obrigatória nos estudos musicológicos do violão no século XX, a julgar por nomes como Leo Brouwer e Heitor Villa-Lobos. Precisamente, a riqueza dessas duas verdadeiras escolas violonísticas jaz na sua natureza fronteiriça: no limiar gigantesco do que se convencionou em chamar de erudito e popular, isto é, o seu “lugar de fala” é bem no meio dessa tensão e jamais em lados opostos. Em linhas gerais, pode se dizer que

a América Latina contribuiu para renovar a estética e a metodologia do instrumento, cuja escola de tradição europeia nunca antes tinha experimentado tal revolução de repertório e desafios físico-instrumentais.

Contudo, atualmente o ensino profissional do instrumento adotou o discurso das belas artes, que entende a música –entre outras expressões– como: “matéria de inspiração e genialidade e, por isso mesmo, objeto de desfrute específico, mediado por um prazer refinado, enquanto os artesanatos e as artes populares tornaram-se práticas que mostram a habilidade do artífice na aplicação de certas regras e cujas obras, ainda, são concebidas meramente para serem usadas ou para entreter ao público” (SHINER, 2004, 24 — tradução minha).

Toda bela arte também escolhe seu próprio museu para a posteridade, o cânone: “A eleição do cânone é resultado de uma ‘política da memória’ cujas escolhas influem diretamente nas condições de circulação e recepção das obras, definindo sua permanência no mercado, nas bibliotecas e nos horizontes de expectativa do público (GINZBURG apud CÂMARA, 2013, p. 48). São esses interesses hegemônicos que precisam ser contestados no espaço criador de legitimidades que é a sala de aula.”

Do convívio entre a natureza fronteira da *performance* violonística e sua cultura e institucionalização pelas belas artes, surgiram diversos arquétipos no Brasil e no mundo, que exemplificam diferentes nuances da noção de popular.

Temos o “popular” Baden Powell: possuidor de um leque de influências musicais que iam de Bach, passando por Pixinguinha e os clássicos do jazz, nos termos de Bakhtin, ele representa uma “carnavalização” da técnica erudita para o violão e a subversão dos padrões da *performance* oficial. Nele contava mais a veia musical comunicativa, o “duende” como diriam os espanhóis. Criticado por ter uma interpre-

tação “suja”⁶, Baden é um divisor de águas na música brasileira e na literatura do instrumento (GALILEA, 2012, 157).



Figura 1: Baden Powell (1937-2000). Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Baden-powell-de-aquino-img92-small.jpg>

De outro lado, temos a *performance* erudita “mas” com inspiração “popular”: na obra de Villa-Lobos, os diálogos entre a música de concerto, a música de salão e a música de rua (leia-se choros e outros ritmos) eram os pilares do seu trabalho composicional. Nos termos de Burke, Villa-Lobos seria um ponto-chave na história da música brasileira, que desenvolveu intensas trocas desde as altas culturas do violão

⁶ No jargão da técnica violonística de tradição europeia, chamasse “sujeira” aos sons próprios do manuseio do instrumento (ex.: na passagem dos dedos da mão esquerda nas últimas cordas, quando acontece a troca de casa ou até mesmo na execução desmesuradamente forte da mão direita). A cobrança por um som “limpo”, então, seria o estudo de diversas técnicas que evitassem ou mesmo eliminassem tais sons.

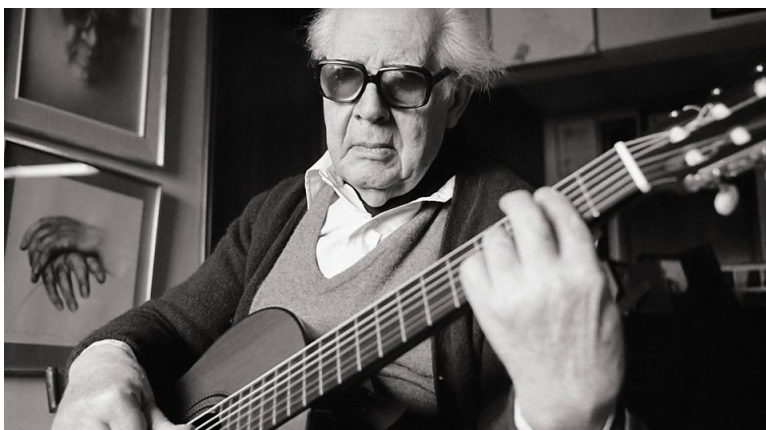


Figura 3: Andrés Segovia (1893-1987). Disponível em <http://ichef.bbc.co.uk/images/ic/960x540/p01br5jw.jpg> (acessado em 16.12.2015).

A leitura das relações do triângulo popular-fronteiriço-erudito também pode ser entendida através do apelo estético do exotismo⁸. A exemplo, podemos mencionar duas figuras de meados do século passado: a de Carmem Miranda com seu cesto de frutas sobre a cabeça, e a de Yma Súmac e seu trajado “incaico”. Ambas foram dois ícones latino-americanos que floresceram na estratégica abertura cultural de Estados Unidos, e de Nova York como berço das culturas do mundo pós-segunda guerra mundial. Muito antes que as cantoras acima mencionadas, o paraguaio Agustín Barrios já compunha e executava o violão com peculiar virtuosismo, mostrando ao mundo seu lirismo de cacique indígena guarani (Idem, 107).

⁸ Exótico não como adjetivo pejorativo (que contrasta o belo, o refinado, o sofisticado com o exótico enquanto bárbaro, selvagem) e sim como categoria estética e até mesmo recurso extra-musical para fins de divulgação. Afinal de contas, o concerto de violão na carreira de um violonista não é um evento religioso e sim uma empreitada profissional e comercial.



Figura 4: Agustín Pio Barrios Ferreira, “Mangoré” (1885-1944). Disponível em <http://martinwullich.com/wp-content/uploads/2011/09/foto2622.jpg> (acessado em 16.12.2015).

Saindo do exotismo de apelo étnico, passamos a outro exotismo do tipo tecnicista, este se considerarmos o violão de 6 cordas como sendo o “normal”. Me refiro ao exótico violão de 14 cordas de Egberto Gismonti, o mesmo que estabeleceu também uma prolífica carreira como compositor e instrumentista, desenvolvendo uma linguagem particular naquela região da tripla fronteira: o erudito, o popular, e “aquilo” no meio — produto de ambas.



Figura 5: Egberto Gismonti Amin (1947). Disponível em http://h3.googleusercontent.com/-BmjFxU5g7rA/UxL4K8cMwhI/AAAAAAAAO6g/5GqkNOSc3H8/d-lc42/Egberto%-252520Gismonti%2525202005_1211_020.JPG (acessado em 16.12.2015).

Mas, e se além de escolas violonísticas que subvertem o estilo “limpo” (Powell), de obras inspiradas nos chorões⁹ da rua (Villa-Lobos), de instituições hegemônicas produtos do consenso (Segovia), e de exotismos étnicos (Barrios) e técnicos (Gismonti), se inventasse um discurso totalizador que, na sua proposta, integre todo e qualquer gênero musical e dilui-se qualquer fronteira de formação, técnica e *performance*? Longe dos dicionários e das resenhas acadêmicas, o violonista brasileiro Robson Miguel desenvolve uma vida paralela, longe dos holofotes da discussão “oficial” e “séria” sobre o violão no país. Autointitulado como Mestre Robson Miguel, o músico se divulga¹⁰ como erudito, popular, pop, jazzístico, e o que vier pela frente. Além disso,

⁹ Jargão para músicos dedicados ao choro.

¹⁰ Cf.: MIGUEL, Robson. “Biografia”. Site de internet de Robson Miguel. Disponível em <http://www.robsonmiguel.com.br> (acessado em 21.07.2014). // Confrontar também: MIGUEL, Robson. Robson Miguel. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/robson-miguel> (acessado em 21.07.2014).

tem produzido uma série de vídeo-aulas para iniciantes no violão, viola caipira, violino, cavaco, e outro sobre regência para coro e orquestras. É conhecido por ter um violão de série dedicado a ele (“violão Firmino série Mestre Robson Miguel”), por produzir um encordoamento criado por ele (“cordas de violão diferente”), pelas suas constantes e repetidas aparições em programas de TV aberta (principalmente no programa do Jô Soares) e por construir e morar num castelo que ele mesmo batizou de Castelo de Robson Miguel. Na sua autobiografia, são constantes as autorreferências sobre seu protagonismo internacional representando ao Brasil e, mais recentemente, sua luta pelas causas indígenas¹¹.



Figura 6: cartaz de divulgação da turnê mais recente.

No fundo, visitantes do seu castelo. Disponível em <http://gaiaBrasil.com.br/2014/05/robson-miguel-faz-show-antes-de-tournee-violao/> (acessado em 21.12.2015).

Conclusão

A discussão sobre as diversas noções do popular, nas suas va-

¹¹ Foi nomeado cacique numa Aldeia de Itaóca (Mongaguá-SP) e casou com uma índia tikuna.

riadas apropriações e no ensino do violão, foi o início de uma série de indagações que mostraram como é insuficiente e insatisfatória qualquer tentativa metodológica que pretenda diferenciar ou mesmo igualar o popular e o erudito. Estas primeiras reflexões não fizeram senão revelar o grau de complexidade ao definirmos “o popular” seja como repertório, como *performance* ou como plano de formação profissional, sendo que devemos considerar as particularidades de diversas linguagens musicais que, na sua própria autodefinição, também dialogam com a prática e a técnica composicional erudita.

Noutro extremo, casos como os do violonista Robson Miguel parecem ser concebidos numa espécie de autossuficiência e indiferença ao discurso oficial e institucional, cuja autonomia deve muito ao potencial massificador da Internet na última década. Além do mais, a pesquisa formal é um expediente para manter à distância os não-iniciados e faz parte do equipamento que anuncia o caráter sagrado, “separado e separador, da cultura legítima (BOURDIEU apud CÂMARA, 2010, 570).

Contudo, dos diálogos entre o sistema das belas artes e os submundos que pairam seu discurso hegemônico também surgem figuras que podem ser descritas por um “caos criativo transerudito”: na fronteira da *world music* e a técnica brouweriana, com a lógica mestiça do violão hispânico revisitado pela América Latina via o folk estadunidense de Ralph Towner.



Figura 7: Ralph Towner (1940). Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Ralph_Towner.JPG (acessado em 16.12.2015).

O músico estadunidense propõe revisitar a técnica do violão através de suas composições, as mesmas que transitam pelo universo do erudito (isto é, pela história das apropriações no instrumento) e que sugerem performances jazzísticas (com improvisações pensadas/escritas anteriormente) em contraste às interpretações que seguem a risca a partitura. Ele também incorpora recursos técnicos próprios do estilo folk do seu país e que produzem um violão mais percutido, assim como a interação com outros instrumentos (um trio de jazz, por exemplo: bateria, piano, e baixo) mantendo sempre a técnica característica do ataque da mão direita (apoando, tirando) e usando uma ampla gama de recursos tímbricos (quero dizer, analógicos, principalmente) próprios do instrumento. A escolha de Towner como sujeito que encarna certo ideal de síntese para a história do violão obedece também a um critério de pertinência e atualidade: entre muitos violonistas eruditos e populares pesquisados e/ou admirados poucos possuem ao longo da sua produção elementos dissimiles que tem congregado distintas escolas violonísticas e estão longe de polarizar as posições do erudito e o popular.

Por tudo isso, pensar nas histórias que produziram a divisão

entre o popular e o erudito no violão significaria, principalmente, evidenciar a construção de marcadores sociais da diferença no contexto atual das culturas de massa e a globalização. Assim, resulta importante desvendar como questões específicas decorrentes das categorias gênero (musical), estilo e *performance* são politizadas (ex.: via critérios de “prioridades” dos órgãos de fomento à pesquisa), normatizadas (em editais públicos) e institucionalizadas (pelas ementas das disciplinas e pela estrutura de cursos que integram uma graduação profissional) além de resignificadas pelos sujeitos afetados¹².

Referências

CÂMARA, Marcos. *Música erudita Contemporânea: valor estético e valor simbólico*. Anais do XX Congresso da ANPPOM.V. único. Florianópolis, SC, 2010. pp. 568-572.

_____. *Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em música*. Anais do I Simpósio de Estética e Filosofia da Música. E-book. Porto Alegre : UFRGS, 2013. pp. 44-53.

DE CERTAU, Michel; JULIA, Dominique. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular”. In: REVEL, J. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

¹² Neste caso refiro-me à recepção com as seguintes perguntas: como são percebidas e manejadas tais divisões? Como tem sido o convívio nesse “status quo” da formação e prática musical?

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar; 1978.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estud. av., São Paulo, v. 27, n. 79, 2013.

SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993.

_____. (Org.) *Pierre Bordieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *A pesquisa em educação: a abordagem crítico-dialética e suas implicações na formação do educador*. Revista Contrapontos, Itajaí, SC., v. 1, n. 1, p. 11-22, Jul. 2008. ISSN 1984-7114.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo (a paisagem sonora)* São Paulo: UNESP, 2001.

STAHL, Titus, "Georg [György] Lukács", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/lukacs> (acessado em 27.02.2014).

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. São Paulo: Editora

José Olympio, 2011.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Violão com Fábio Zanon, v. 1, Brasília: MRE, 2006.

ZUBIETA, Ana Maria (Org.). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos recorridos e polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

O USO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO EM MUSICALIZAÇÃO DE CRIANÇAS EM PERÍODO SENSÓRIO-MOTOR

THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN MUSIC EDUCATION OF CHILDREN IN THE SENSORIMOTOR PERIOD

Eliana Cecília Maggioni Guglielmetti Sulpício
Universidade de São Paulo
elianasulpicio@usp.br

Gabrielle Estabille Parreira
Universidade de São Paulo
gabrielleep@usp.br

Lígia Donizete dos Santos Pires
Universidade de São Paulo
ortrzpires@hotmail.com

Resumo

Este artigo apresenta algumas considerações iniciais de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida junto ao “Programa Ensinar com Pesquisa” do Departamento de Música da FFCLRP-USP. Este estudo se propõe a refletir sobre o uso de instrumentos de percussão com o propósito de estimular o desenvolvimento de crianças que se encontram no período *sensorio-motor*. De acordo com Piaget, este período vai desde o nascimento até aproximadamente os dois anos de idade. Neste sentido, o objetivo desta pesquisa é investigar esta fase e propor atividades com instrumentos de percussão que possam estimular o desenvolvimento do bebê.

Palavras-chave: Percussão; coordenação-motora; Piaget; crianças.

Introdução

Piaget, um dos mais importantes nomes nas pesquisas de educação e pedagogia do século XX, através de observações, criou a teoria do desenvolvimento da inteligência humana, mostrando que a inteligência se dá quando o organismo se adapta a novas situações, logo, quanto mais difícil a situação, mais inteligente o indivíduo poderá vir a ser. Desta maneira, pode-se dizer que a inteligência pode ser exercitada e aperfeiçoada. A teoria recebeu o nome de *Epistemologia Genética* e trata do estudo dos mecanismos do aumento do conhecimento; segundo Piaget, o comportamento é construído através da interação entre o meio e o indivíduo, portanto, não é inato (BELLO, 1995).

O processo cognitivo é explicado por Piaget através do *esquema* (*schema*), que são estruturas cognitivas pelas quais os indivíduos intelectualmente se adaptam e organizam o meio. Através deste *esquema* a criança é capaz de receber novos estímulos, processá-los, identificá-los e modificá-los; dessa maneira ocorre o processo de *assimilação*, ou seja, a criança possui certo número de *esquemas* e a partir de um estímulo ela irá assimilá-lo a um *esquema* disponível, assim ela é capaz de adaptar a nova experiência às estruturas cognitivas prévias.

O próximo processo, Piaget denominou de *acomodação*. Neste processo, não existe uma estrutura cognitiva que possa ser assimilada pela criança. Ela irá criar um novo *esquema* no qual possa encaixar o novo estímulo. Por fim acontece o processo de *equilibração*, quando a *assimilação* e a *acomodação* são bem sucedidas, garantindo assim uma interação eficiente entre criança e meio ambiente (TAFNER, 2008).

Fases do desenvolvimento

Piaget divide o desenvolvimento humano, a partir do nascimento, em quatro estágios, de acordo com a maturação. Esses períodos acontecem com todos, porém a idade que eles ocorrem pode variar de acordo com o desenvolvimento cognitivo de cada criança e dos estímulos que acentuam estes processos. Segundo Lopes *et al* (2010), uma criança vai se desenvolver muito mais rápido e eficazmente se estimulada desde cedo. Estes períodos são: 1º período: *Sensório-motor*, de zero a dois anos; 2º período: *Pré-operatório*, de dois a sete anos; 3º período: *Operações concretas*, de sete a onze ou doze anos e 4º período: *Operações formais*, de 11 ou 12 anos em diante.

Para Piaget, mesmo antes do nascimento, o feto encontra-se em processo de desenvolvimento cognitivo, ou seja, o desenvolvimento do indivíduo inicia-se no período intrauterino (BELLO, 1995). Segundo Ilari (2005), algumas sensações sonoras são adquiridas ainda no útero materno. Os fetos estão constantemente expostos a sons internos e externos ao corpo da mãe durante a gestação, como o som do fluxo sanguíneo, as batidas do coração, o som dos movimentos intestinais, sua voz, uma música e outros ruídos (LINDNER, 1999). Os canais auditivos já estão formados desde o quinto mês de gravidez, o que faz com que quando o bebê nasça, já tenha uma memória auditiva de aproximadamente quatro meses, por isso, ele é capaz de reconhecer sua mãe pelo tom de sua voz.

Segundo Ilari (2002, p. 88) o bebê é considerado um ouvinte sofisticado, pois consegue notar sons agudos, sons graves, ritmos, timbres, etc.

Do terceiro trimestre de gravidez ao terceiro mês de vida pós-natal, os bebês preferem ouvir notas e sons graves (LECANUET *et al*, 2000), e escutam-nos com maior facilidade do que os sons agudos (WERNER e VANDENBOS, 1993, p. 624-626). Porém, com o passar do tempo, isso se reverte de maneira que, por volta dos 6 meses, os be-

bês tenham maiores facilidades e prefiram ouvir sons agudos. Somente por volta dos dois anos de idade é que a audição dos bebês para sons agudos vai estar semelhante à de um adulto normal (WERNER e VANDENBOS, 1993, p. 624-626). Essa preferência por sons agudos foi demonstrada por Olsho (1984) numa experiência realizada com bebês de 5 a 8 meses de idade. Em experiência análoga, Trainor e Zacharias (1998) demonstraram que os bebês preferem música vocal cantada no registro agudo à mesma música cantada em registro grave (ILARI, 2002, p. 85).

O bebê está sempre alerta a movimentos e sons que o cercam, atentando-se ainda mais quando a fala de sua mãe é dirigida a ele. A interação entre o bebê e a mãe faz com que o bebê se sinta seguro. Quando a mãe canta para seu filho, este canto torna-se uma importante ferramenta de comunicação entre ambos.

Estabelecida essa comunicação, que pode ser considerada inteiramente instintiva, constitui-se pouco a pouco uma brincadeira entre mãe e filho, criando assim, um laço afetivo. Os comportamentos e verbalizações de mães e crianças influenciam-se reciprocamente, caracterizando um cenário de troca mútua em que a criança é parte ativa e dinâmica nas interações, e a mãe o elemento da díade responsável pela criação de uma estrutura sócio interativa favorável à aprendizagem da linguagem. Desta forma, não importa a profundidade de conhecimento musical da mãe, pois ela, intuitivamente, estará interagindo com seu bebê, e reagindo às suas verbalizações. As interações e reações são extremamente importantes no desenvolvimento e no fortalecimento da relação mãe-filho. Sendo assim, a mãe estimula o bebê, e o bebê estimula a mãe, fortalecendo, desta forma, a identidade de um ao outro (Braz & Salomão, 2002, *apud* FILIPAK e ILARI, 2005, p. 87). De acordo com Palhares (2009, p. 553), “ao nascer, o bebê interage com o seu meio produzindo diferentes tipos de sons, os quais comunicam o seu estado emocional e são diferentes conforme a sua idade.” Parizzi (2006, p. 41), dividiu em três níveis a comunicação pré-verbal dos bebês. No primeiro nível, por volta dos dois meses de idade, o bebê

é capaz de produzir e modular sons através das vogais, direcionada pela fala dos pais; no segundo nível, que se inicia por volta dos quatro meses de idade, o bebê passa a produzir algumas consoantes e brincar com sua voz, utilizando alturas, intensidades e timbres diferentes; nesta fase o bebê repete sons descobertos por acaso e ficam alegres com sua própria produção vocal; o terceiro nível, caracterizado por “balbucios canônicos”, ou seja, repetição de sílabas como “mamama” ou “dadada”, se inicia por volta dos sete meses de idade.

A música e o desenvolvimento da criança

A música pode auxiliar o desenvolvimento humano em todas as fases da vida. O mundo está repleto de expressões rítmicas, como as batidas do coração, a marcha de um caminhar, o “tic-tac” do relógio, o piscar dos olhos, um padrão de fala, dentre outros. Isso faz com que a criança necessite do desenvolvimento do senso rítmico desde cedo. Além deste ponto, a música traz consigo elementos de caráter social, como o despertar do lúdico e da curiosidade, a socialização, a capacidade de se expressar, o desenvolvimento da percepção do mundo. Segundo Ferres (1998), a música é uma grande aliada dos pais no ensino de regras comportamentais das crianças, colaborando para que este processo aconteça de uma forma mais natural e sem traumas. Dentro da faixa etária que abrange o período *sensorio-motor*, podemos subdividir as idades das crianças de acordo com comportamentos específicos de cada fase. Crianças de zero a três meses possuem, em sua maioria, comportamentos reflexos inatos como o choro, reflexos de sucção e preensão palmar. Em crianças de três a seis meses, o comportamento específico dos pais e/ou cuidadores podem auxiliar seu desenvolvimento, e é importante que os estímulos musicais estejam presentes, tais como mostrar brinquedos como chocalhos, emitir sons diferentes estimulando a busca da fonte sonora pela criança, etc. Em crianças de seis aos doze meses há um maior desenvolvimento cognitivo e motor. Estímulos como produzir sons com chocalhos e guizos para que a criança pegue tais objetos, é uma das formas de auxiliar

o desenvolvimento desta etapa. Oferecer objetos sonoros que possam ser empurrados e puxados, deixá-la rodeada de alguns instrumentos para que possa explorar o ambiente, são atividades que ajudam no desenvolvimento da percepção.

Crianças dos doze aos quinze meses estão começando a andar, e é importante que este novo aprendizado seja explorado. A utilização de instrumentos como chocalhos em forma de bola, que possa ser chutado, é uma interessante “ferramenta” que pode auxiliar essa nova atividade realizada pela criança. Nesta fase, a criança já tem coordenação para bater um objeto contra o outro, desta forma, pode-se utilizar instrumentos que possam ser percutidos uns aos outros, auxiliando desta forma na melhora da sua coordenação motora.

Por volta dos 18 meses a dois anos de idade a criança começa a desenvolver ainda mais sua coordenação motora, conseguindo movimentar pernas, braços, cintura e cabeça de acordo com o ritmo dos instrumentos. Com essa idade, a criança mantém o ritmo imitando um adulto, é capaz de formar frases e sílabas sem sentido e também participar de bandinhas rítmicas, desde que os movimentos sejam simples e as músicas contenham letras repetidas.

Entre os estudiosos que pesquisaram a relação da música com o desenvolvimento do corpo, destaca-se Émile-Jacques Dalcroze, que desenvolveu um estudo que ficou conhecido como *Eurritmica*, que significa “bom ritmo”. Ele considera que através do movimento do corpo seja possível vivenciar cada elemento da música. Para ele, o corpo humano é o primeiro instrumento musical e o mais importante para o desenvolvimento motor da criança (GOULART, 2005). Para o autor, através de atividades corporais, a criança ou mesmo o adulto deve sentir a música por meio da escuta, aprimorando assim sua audição através de movimentos espontâneos que contribuem para o desenvolvendo de sua criatividade. Em seu método, Dalcroze mostra a importância do uso de brincadeiras, jogos rítmicos e musicais para treinar a audição (TEIXEIRA, 2012).

Dalcroze se preocupava em tornar seus alunos pessoas melhores tanto na música como na vida:

Com a finalidade de suprir as necessidades de seus alunos na aprendizagem da música, Dalcroze indicava uma metodologia cuja vivência dos elementos musicais antecede a intelectualização de suas simbologias. Suas ideias refletiam sua preocupação com a formação global do aluno, incluindo o corpo, a alma e o espírito. Visava formar um ser melhor, mais sensível, não somente para a música, mas para a vida (ENDLER e CAMPOS, 2007, p. 3).

Outro educador musical que trabalhou com o princípio do movimento do corpo, e que foi fortemente influenciado pelos estudos de Dalcroze, foi Carl Orff. Seu modo de ensinar baseava-se em atividades lúdicas como cantar, bater palmas, dançar e percutir objetos. Apesar de seu método estar voltado para crianças acima de dois anos de idade, e envolver atividades com pequenos teclados de percussão, improvisação, leitura e escrita musical, a base de seu trabalho, ou seja, o lúdico associado aos movimentos e ao som, pode ser adaptada para crianças que se encontram no período *sensório-motor*. Princípios similares ao de Dalcroze.

Considerações finais

Alguns instrumentos de percussão podem se tornar “ferramentas” interessantes e dinamizadoras do processo de desenvolvimento motor e cognitivo de crianças. Segundo Mársico (1982, *apud* Ferreira *et al* 2007, p. 11), “os instrumentos de percussão podem ser considerados como extensões dos instrumentos naturais de percussão - mãos, pés, dedos”. Sendo assim, podem contribuir muito para a formação da criança.

Dentre estes instrumentos de percussão, pretendemos explorar e criar instrumentos que sejam mais apropriados ao desenvolvimento da

criança nesta fase, levando em consideração que o material escolhido deverá sempre considerar a segurança da criança, não contendo pontas, material cortante, nem partes que se desgrudem ou saiam facilmente. Os materiais também têm que ser de fácil manuseio, leves e não possuírem sons estridentes, que possam irritar ou causar desconforto aos bebês.

Neste sentido, nossa pesquisa ainda se encontra em fase inicial, e na sequência, além de buscar maiores embasamentos teóricos, pretendemos desenvolver uma oficina de atividades práticas com os bebês e suas mães, de forma a podermos aplicar o estudo aqui desenvolvido.

Referências

BELLO, J. L. P. A teoria básica de Jean Piaget. Vitória, 1995.

Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME, 16, 2007, Mato Grosso do Sul. A Rítmica de Dalcroze e a Teoria das Inteligências Múltiplas de Gardner: uma Relação Possível. Resumo. Goiânia, 2007.

FERES, J. S. M. Bebê Música e Movimento: Orientação Para Musicalização Infantil. Jundiaí: 1998.

FERREIRA, D. L. A. et al: A influência da linguagem musical na educação infantil. Disponível em http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada7/_GT4%20PDF/A%20INFLU%CANCIA%20DA%20LINGUAGEM%20MUSICAL%20NA%20EDUCA%C7%C3O%20INFANTIL.pdf (acessado em 21.05.2014).

_____. A Contribuição da Música no Desenvolvimento da Psicomotricidade. Revista Eletrônica Saberes da Educação, São Roque, v. 3, n. 1, 2012.

GOULART, D. Metodologias de ensino da música. Porto Alegre, 2005. Disponível em [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&ved=0CDAQFjAC&url=http%3A%2F%2Fpead.faced.ufrgs.br%2Fsites%2Fpublico%2Ffeixo3%2Fmusica%2Fmusica_planejamento____%2F\(12\)%2520M%25E9todos%2520de%2520Ensino%2520da%2520M%25FAfica%2FMETODOLOGIAS%2520ENSINO%2520M%25DASICA%2520.ppt&ei=kNcMVJ2yBo-fioASVqlCABw&usg=AFQjCNE6qmBclrNcXALZupS7WSg5jMz-JQ&sig2=-de-pDW2NWhl4egVTtCV-5w&bvm=bv.74649129,d.cWc](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&ved=0CDAQFjAC&url=http%3A%2F%2Fpead.faced.ufrgs.br%2Fsites%2Fpublico%2Ffeixo3%2Fmusica%2Fmusica_planejamento____%2F(12)%2520M%25E9todos%2520de%2520Ensino%2520da%2520M%25FAfica%2FMETODOLOGIAS%2520ENSINO%2520M%25DASICA%2520.ppt&ei=kNcMVJ2yBo-fioASVqlCABw&usg=AFQjCNE6qmBclrNcXALZupS7WSg5jMz-JQ&sig2=-de-pDW2NWhl4egVTtCV-5w&bvm=bv.74649129,d.cWc) (acessado em 13.05.2014).

ILARI, B.; FILIPAK, R. Mães e Bebês: vivência e linguagem musical. *Música Hódie*, [S.l.], v. 5, n. 1, fev. 2008. ISSN 2317-6776. Disponível em <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/2656/11548> (acessado em 12.05.2014).

ILARI, B. A música e o desenvolvimento da mente no início da vida: investigação, fatos e mitos. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, v. 9, n.1, out. 2005. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv9-1/ilari.html (acessado em 20.05.2014).

_____. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, 83-90, set. 2002. Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/435> (acessado em 21.05.2014).

LOPES, R. M. F. et al: Desenvolvimento cognitivo e motor de crianças de zero a quinze meses: um estudo de revisão. 2010. Disponível em <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0529.pdf> (acessado em 10.08.2014).

MONTEIRO, N. C. C. R. A música ajuda no desenvolvimento do bebê desde a sua formação no ventre. Disponível em <http://bebesemusica.blogspot.com.br> (acessado em 20.08.2014).

PALHARES, T. H. As vocalizações de dois bebês entre 5 e 18 meses de idade. In : SIMCAM, 5., 2009. Goiânia. Anais... Mato Grosso: ABCM, 2009. p. 552-555.

PARIZZI, M. B. O canto espontâneo da criança de zero a seis anos: dos balbucios às canções transcendentais. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 15, 39-48, set. 2006. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/300> (acessado em 19.12.2015).

PEIXOTO, V.; JARDIM, A. Carl Orff, in Cadernos de Educação Musical, FUNARTE, nº 1, 1980.

TAFNER, M. A construção do conhecimento segundo Piaget. Disponível em <http://www.cerebromente.org.br/n08/mente/construtivismo/construtivismo.htm> (acessado em 17.05.2014).

TEIXEIRA, M. I. S. M. Método Dalcroze: Jogos Rítmicos Musicais, 2012. Disponível em <http://scavonemusical.blogspot.com.br> (acessado em 12.05.2014).

TERRA, M. R. O desenvolvimento humano na teoria de Piaget. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/d00005.htm> (acessado em 12.05.2014).

A COMPOSIÇÃO ORIGINAL PARA VOZES INFANTIS E INFANTO-JUVENIS E SUAS INTERFACES COM A CONTEMPORANEIDADE, TRADIÇÃO E A LITERATURA POPULAR E NEOFOLCLÓRICA

THE ORIGINAL COMPOSITION FOR CHILDREN'S AND JUVENILE'S VOICES AND ITS INTERFACES WITH CONTEMPORANEITY, TRADITION AND THE NEO-FOLKLORIC LITERATURE

Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo
silviberg@usp.br

Resumo

O desenvolvimento do canto coral como instrumento essencial na área de Educação Musical faz com que se tornem necessárias as investigações sobre a produção de materiais didático-pedagógicos para o ensino básico, médio e avançado do canto coral como ferramenta para a educação musical de crianças e jovens. A demanda por materiais pedagógicos que sejam alinhados às crescentes pesquisas nas áreas de técnica vocal infantil, partindo da interação das áreas teórico e performáticas com as áreas da educação musical, apontam a necessidade de projetos integrados em composição, interpretação, execução, pesquisa e educação musical. Partindo das propostas de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Zoltán Kodály (1882-1967), Boy-sen e Enevold, pretende-se neste artigo fazer um levantamento para a produção de tais materiais, assim como da adaptação de materiais existentes, e a composição de materiais originais que contemplem as atividades de ensino, pesquisa e extensão nas três grandes áreas da música e suas respectivas interfaces e interdisciplinaridades: composi-

ção, interpretação/execução e pesquisa.

Palavras-chave: canto coral; educação musical; sociedades complexas; composições originais para voz

Abstract

The development of choral singing as an essential tool in the field of Music Education makes necessary the investigations on the production didactic-pedagogical teaching materials for basic, medium and advanced choral singing as a tool for music education of children and Young people. The demand for instructional materials that are aligned with the growing research in the areas of children vocal technique, based on the interaction of theoretical and performative areas with the areas of music education, highlight the need for integrated projects in composition, performance, research and music education. Based on the proposals of Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) Zoltán Kodály (1882-1967), and Boysen & Enevold, this paper aims a survey for the production of such materials, as well as the adaptation of existing materials, the composition of original compositions addressed the musical teaching, research in the three major areas of music and their interfaces and interdisciplinarity: composition, interpretation / performance and research.

Keywords: choral singing; music education; complex societies; original compositions for voices

Introdução

Este artigo faz parte das pesquisas realizadas por um projeto acadêmico de intercâmbio internacional entre Børnekorakademiet (Dinamarca) sob a coordenação de Pia Boysen e o Departamento de Música da FFCLRP da Universidade de São Paulo sob a coordenação de Silvia Berg, que visa contribuir para o desenvolvimento de concei-

tos, metodologias e materiais para o aprimoramento do conhecimento da voz infantil e infanto-juvenil, estudos de processos de preparação vocal, ensaio e performance em corais infantil e infanto-juvenis e preparação de materiais adequados a tais estudos com literatura e composições em português. Do material que vem sendo produzido dentro deste projeto constam composições originais que serão publicadas juntamente com a tradução da metodologia desenvolvida por Boysen e Enevold como parte do Acordo Acadêmico Internacional firmado por Børnekorakademiet¹, Dinamarca, e o Departamento de Música da FFCLRP-USP.

A pesquisa que vem sendo desenvolvida é direcionada ao desenvolvimento de ferramentas técnicas cuja aplicabilidade possa ser absorvida tanto em localidades sem ou com poucos recursos econômicos, como outras de maior poder aquisitivo, mas que, sob qualquer circunstância, possam propiciar um ensino e práticas musicais visando a excelência². O projeto contempla ainda a composição de canções com texto em português tanto de obras originais para vozes infantis e infanto-juvenis como de arranjos que tenham sido escritos observando a tessitura e registros de vozes infantis em diferentes faixas etárias que sejam adequadas como materiais didático-pedagógicos.

Dentro dos objetivos deste projeto constam:

1 - Contribuir para a formação profissional da Educação Musical que atuem na interseção e fusão dos conhecimentos da Composição, Interpretação-execução e Pesquisa, tendo a complexidade e a excelência como fundamento.

2 - Contribuir para o desenvolvimento de conceitos, metodolo-

¹ Børnekorakademiet - www.bornekorakademiet.dk (acessado em 16.12.2015).

² Estado ou qualidade de excelente, considerada como um valor por muitas organizações, dentre estas escolas e outras instituições de ensino, e como um objetivo em comum a ser alcançado uma vez que pode se tornar uma ferramenta operacional de melhoria contínua e a qualidade de produtos e serviços nas organizações públicas, maximizando o seu valor para todas as partes interessadas.

gias e materiais para o aprimoramento do conhecimento da voz infantil e infanto-juvenil. Estudos de processos de preparação vocal, ensaio e performance em corais infantil e infanto-juvenis e preparação de materiais adequados a tais estudos.

Segundo Jansen, a aptidão musical, como as demais aptidões humanas, é homoganeamente distribuída na totalidade da população independentemente de classe social, mas dependendo de recursos e estruturas materiais e qualidade de ensino para o seu pleno desenvolvimento (JANSEN 1997).

O desenvolvimento do canto coral como instrumento essencial na área de Educação Musical, sendo uma atividade musical de baixíssimo custo, é a atividade musical que potencialmente tem condições de reunir simultaneamente, qualidade de ensino, qualidade de execução musical e estagio supervisionado para estudantes e uma ampla rede de atividades sociais para todos os participantes.

A composição original para coral infantil e infanto-juvenil assim como arranjos e adaptações de materiais pré-existentes e suas interfaces com a contemporaneidade, tradição e a literatura musical popular e neofolclórica utilizados neste projeto partem de pressupostos técnico-vocais em um contexto amplo de acesso permitido pela pluralidade de informações e acesso a materiais digitalizados, e, portanto, da adequação vocal de tais materiais aos propósitos pedagógicos - educacionais e ao ensino da música como linguagem. As escolhas de repertório são, portanto realizadas a partir desses pressupostos.

Os objetivos pedagógicos-educacionais tratados neste projeto possuem características comuns desenvolvidas principalmente por

Dalcroze³, Kodály⁴ e Orff⁵, e que em Boysen⁶ e Enevold - na metodologia criada por estas para o ensino da Música pelo Canto Coral Infantil e Infanto-juvenil - a reelaboração de traços fundamentais dos educadores e teóricos acima citados.

Dalcroze na Introdução de *Rhythm, Music and Education* e no capítulo *The place of ear training in musical education* de 1898⁷, escreve que faltava aos estudantes de música a coordenação entre olhos, ouvidos, mente e corpo necessária para aprender o repertório - e principalmente para tocar bem, percebendo assim que o primeiro instrumento musical ao qual se deveria educar era o corpo. A Euritmia⁸, termo utilizado por Dalcroze, existe como palavra e como conceito desde a Época Clássica na Grécia. Em sua obra de nome "Kanon", o conceituado escultor de Argos, Polykleitos (440 A.C.), define extensamente o conceito eurythmia como o equilíbrio de forças atuantes no corpo humano; eu-rhythmós - o ritmo equilibrado, belo, harmonioso é uma categoria estética oculta das Artes Plásticas. Também o arquiteto romano Vitruv (25 A.C.) utiliza o conceito "euritmia", relacionando-o com a harmonia na arte de construir. Na Época Clássica de Weimar (1786-

³ Dalcroze, W. E. *Rhythm, Music and Education*. Foreword, Preface e Ear training in Musical Education (1898)

⁴ Ver também Choksy, L. *The Kodály context: creating na Environment for Musical Learning*
⁵ Orff, C. *Musik für Kinder*

⁶ Boysen og Enevold - *Børnekor- med poesi og bevægelse*, Vol 1 - 4

⁷ Dalcroze, E. *Rhythm, Music and Education*

<http://archive.org/stream/rhythmmusicand00rubigoog#page/n20/mode/2up> (acessado em 14.10.2014).

⁸ For the principle itself and the total method embodying it, another name is needed, and the term "Eurhythmics" has been here coined for the purpose. The originality of the Dalcroze method, the fact that it is a discovery, gives it a right to a name of its own: it is because it is in a sense also the rediscovery of an old secret that a name has been chosen of such plain reference and derivation. Plato, in the words quoted above, has said that the whole of a man's life stands in need of a right rhythm: and it is natural to see some kinship between this Platonic attitude and the claim of Dalcroze that his discovery is not a mere refinement of dancing, nor an improved method of music-teaching, but a principle that must have effect upon every part of life. John W. Harvey in *THE EURHYTHMICS OF JAUQUES-DALCROZE*, <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm> (acessado em 10.12.2014).

1832) surge novamente o nome *Eurythmie*, cujo conceito é definido por Herder (1744 – 1803) como a “ordem benfazeja de um centro em relação a dois extremos”.⁹

Dalcroze estuda os elementos da música através do movimento, partindo de três pressupostos básicos:

- 1 - Todos os elementos da música podem ser vivenciados através do movimento.
- 2 - Todo som musical inicia-se com um movimento.
- 3 - Há um gesto para cada som, e um som para cada gesto.

Kodály na *Conferência Sobre o Papel da Música na Educação*, Universidade da Califórnia em 1966, afirma que:

Temos que educar músicos antes de formar instrumentistas. Uma criança só deve ganhar um instrumento depois que ela já sabe cantar. Seu ouvido vai-se desenvolver somente se suas primeiras noções de som são formadas a partir de seu próprio canto, e não conectadas com qualquer outro estímulo externo visual ou motor. A habilidade de compreender música vem através da alfabetização musical transferida para a faculdade de ouvir internamente. E a maneira mais efetiva de se fazer isto é através do canto (KODÁLY 1966 *apud* MONTI).

Kodály, através de uma concepção pedagógica clara, coletou e sistematizou canções folclóricas, criando também arranjos a duas e três vozes, produzindo assim um material pedagógico próprio para implementar e sistematizar o ensino da Música através da voz e especialmente do canto coral com a premissa fundamental de que a música e o canto deviam ser ensinados de forma a proporcionar experiências prazerosas, e não como um exercícios mecânicos e rotineiros, utilizando para tal um material compreensível e com qualidade

⁹ Ver também *O que é Eurytmia*, SAB, Sociedade Antroposófica Brasileira.
<http://www.sab.org.br/portaleurytmia/91-euritmia> (acessado em 10.12.2014).

artística. Kodály acreditava que a música tinha que ser para todos; por isso, dedicou-se com determinação a tornar a música uma linguagem compreensível, tornando a música parte integrante da educação geral.

Kodály utiliza o Dó móvel, onde o solfejo baseado na tônica já introduz, desde cedo, o conceito de função harmônica que, associado de gestos manuais com a altura das notas (manosolfa), conecta um som a um movimento corporal; Kodály utiliza também o sistema que utiliza letras combinadas com o valor rítmico das notas. Boysen e Enevold utilizarão da mesma técnica em ensaios, principalmente para crianças que ainda não aprenderam a ler ou estão em processo de aprendizagem de leitura partituras.

Na proposta de Orff, as atividades lúdicas infantis como cantar, recitar rimas, bater palmas, dançar e percutir são direcionadas ao aprendizado musical e a escrita ocorre após esses aprendizados; o ensino da música ocorre como consequência da experiência - esta sim, o fundamento do processo de aprendizagem musical, sendo que a conscientização é uma consequência do aprendizado ocorrido.

Poemas, rimas, provérbios, jogos, ostinatos, canções e danças usados como exemplos e como material básico podem ser tradicionais, folclóricos ou composições originais. O material falado, declamado ou cantado pode ser acompanhado por palmas, batidas com os pés, baquetas, sinos e instrumentos que ofereçam a possibilidade imediata do fazer musical através da remoção de teclas e placas, tendo com a finalidade a utilização inicialmente da escala pentatônica, posteriormente a escala hexatônica com a inclusão do quarto grau e posteriormente incluindo a sensível. O ensino destina-se a todas as crianças, sem buscar talentos. Há um lugar para criança e cada um contribui no fazer musical de acordo com suas respectivas habilidades e progressos musicais.

Boysen e Enevold ao retomar esses traços fundamentais, e dire-

ciona-los ao canto coral infantil e infanto-juvenil fundindo-os com uma ampla pesquisa sobre a voz infantil e infanto-juvenil, tornam possível, através da metodologia que desenvolveram, um alto desempenho técnico e uma grande compreensão musical através de um processo essencialmente lúdico que se inicia com crianças a partir dos cinco anos de idade.

A educação musical através do canto coral inicia-se, na metodologia de Boysen e Enevold, com a consciência do movimento, a interiorização melódica e harmônica através do *manosolfa*, com a utilização de canons e passos coreográficos, introduzindo o fazer polifônico e a independência melódica em canções a 2 ou mais vozes.

Escutar, perceber e compreender a música interiormente é, portanto, considerada sob essa perspectiva, como a fundação da musicalização. Consideramos aqui a diferença entre ouvir, que ocorre simultaneamente com a recepção dos sons através da audição, e escutar, perceber e compreender que ocorrem através de um processo cognitivo, onde o cérebro confere significância aos sons recebidos através da audição.

Cabe aqui uma breve menção à Sinestesia e a importância da compreensão deste fenômeno como recurso metodológico dentro ensino de Música: sinestesia (do grego *συναίσθησις*: *syn* - união ou junção e *esthesia* - sensação) é a relação de planos sensoriais diferentes. Cytowic (1995) e Tornitore (1999) são unânimes em afirmar que o campo de estudos referente à sinestesia só é alargado a partir do desenvolvimento da neurociência e em particular da neuropsicologia, bem como da tomografia computadorizada do cérebro embora o fenômeno no âmbito dos sentidos já tenha sido identificado desde a Grécia Antiga. Cytowic (idem 1995,) defende que todos nós somos sinestésicos, embora poucos tenham consciência da natureza holística da percepção, observando que a sinestesia é um fenômeno multidimensional e que, segundo o autor, se apresenta em cada ser humano de forma peculiar e diferenciada. As múltiplas interconexões presentes no cérebro atua

como um sistema de “anéis dentro de anéis”, um dado sensório ao penetrar a rede de conexões produz ondulações que se espalham formando círculos concêntricos ativando assim outras sensações, podendo a interconexão dos vários sentidos estar adormecida ou ativada. A complexidade do processo de inter-relações, no que se refere às relações do todo e as partes constituintes começa logo que há sistema, isto é, inter-relações de elementos diversos numa unidade que se toma complexa (una e múltipla). A complexidade sistêmica manifesta-se, sobretudo, no fato de que o todo possui qualidades e propriedades que não se encontram no nível das partes consideradas isoladas e, inversamente, no fato de que as partes possuem qualidades e propriedades que desaparecem sob o efeito das coações organizacionais do sistema. A complexidade sistêmica aumenta, por um lado, com o aumento do número e da diversidade dos elementos, e, por outro, com o caráter cada vez mais flexível, cada vez mais complicado, cada vez menos determinista (pelo menos para um observador) das inter-relações (interações, retroações, interferências etc). (MORIN 2005).

O ensino de música como linguagem, a criação e o modelo epistemológico de Qvartrup

A essência do pensamento filosófico, científico e artístico, que através da assinatura do autor, colocaram as artes em um patamar além da cultura e do culto religioso encontra-se na Grécia pré-socrática. Segundo Fubini (apud TOMÁS, p 28), o universo musical é apenas uma parte para a compreensão da passagem do mito ao logos, da relação entre palavra e pensamento, afastando qualquer julgamento que considere o saber musical como regionalizado ou estrito para tentarmos penetrar no pensamento musical grego. Pensamento semelhante é observado em Jaeger (apud TOMÁS, *idem*) que destaca que no tocante à cultura (ou na expressão mais adequada, *paideia* (educação, e no sentido mais abrangente do termo, cultura geral) o conceito baseia-se em uma perspectiva tal que “nada lhes parecia como parte isolada do resto, mas sempre como um todo ordenado em conexão

viva, na e pela qual tudo ganhava posição e sentido.

Em uma rápida exposição do modelo epistemológico e da sistematização de Qvartrup (apud BERG 2012)¹⁰ no tocante a modelos de ensino e aprendizagem e sua utilização em sociedades cognitivas complexas, tocaremos em quatro níveis de ensino e aprendizado interligados, mas distintos:

O primeiro, denominado por Qvortrup de *Estímulo de Aprendizado Direto*, são comumente ocorrentes, por exemplo, em classes de aula ou outras formas de transferências, tais como por meios mediáticos, cujos resultados são os conhecimentos factuais e mais facilmente mesuráveis.

O segundo, denominada por Qvortrup de *Relevante*, é fruto de uma forma de educação que prevê o estímulo dos sistemas de autoaprendizagem individuais ou em grupo e que tem como propósito produzir e repensar o conhecimento.

No terceiro nível, *Produção*, Qvortrup propõe uma forma de educação e de trabalho inteira e completamente autônoma, a *Criação*, baseada em conhecimentos profundos adquiridos através dos primeiro e segundo níveis, conhecimentos esses integrados à pesquisa meta-reflexiva, seja esta individual ou em grupo, cujos resultados não podem ser medidos por instrumentos da primeira e segunda categoria, necessitando assim da criação de novos instrumentos de avaliação.

O quarto nível, a que Qvortrup denomina de *Evolução Social*, refere-se aos pré-requisitos para o conhecimento prévio, que se constituem em um ambiente de conhecimento ou de uma cultura de aprendizagem que não podem ser transferidos através da comunica-

¹⁰ Para uma leitura mais aprofundada sobre as proposta de Qvortrup, recomenda-se a leitura do artigo de Berg, S. C. (2012). Estratégias de ensino e ferramentas pedagógicas segundo os modelos epistemológicos propostos por Jansen e Qvortrup. Memorandum, 23, 228-235. <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/a23/berg01> (acessado em 10.09.2014).

ção indivíduo-alvo, mas que agem como o resultado da interação de camadas de comunicação contínua, e que estão intimamente ligados à sociedade, ao meio e às formas de organização de instituições.

Nota-se que o terceiro nível proposto por Qvartrup possui uma correlação com Heidegger e à Arte como essência indissociável da obra e do autor/artista como uma produção diferenciada e única: a exceção e não a regra. A Arte (exceção) é um distanciamento crítico da cultura (o bem comum) embora necessite de um ambiente de conhecimento ou de cultura prévios.

Cabe aqui ressaltar que o conceito descritivo de cultura, que toma como ponto de partida ideias, valores, regras e normas, e que concebe o conceito de cultura como sendo delimitado às fronteiras (sejam estas de qualquer natureza), e que primam pela manutenção de traços comuns, vem sendo revisto criticamente, uma vez que este não mais se aplica às sociedades complexas sujeitas a redes de novos conhecimentos e que exige socialmente novas formas organizacionais sujeitas a alta produção a velocidades cada vez maiores de produção e propagação. Faz-se, pois necessário um conceito necessariamente dinâmico, capaz de absorver as contradições inerentes à cultura e das relações que se originam nas sociedades cognitivas complexas.

Segundo Morin (2000), o pensamento complexo é essencialmente o pensamento capaz de reunir (*complexus*: aquilo que é tecido conjuntamente), de contextualizar, de globalizar, mas, ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto.

No prefácio do livro *Introdução ao Pensamento Complexo*, Morin destaca dois possíveis fatores que possam desviar as mentes do real entendimento do pensamento complexo. O primeiro se refere ao engano de acreditar-se que a complexidade conduz à eliminação da simplicidade. Segundo Morin (*idem*), a complexidade surge na falha da simplicidade, mas “integra tudo aquilo que põe ordem, clareza, distinção precisão no conhecimento” (*ibidem* p. 6). O pensamento com-

plexo agrega todos os possíveis modos simplificadores de pensar, mas não dá espaço às implicações redutoras, unidimensionais, mutiladoras, enquanto o pensamento simplificador desfaz a complexidade da realidade.

O pensamento complexo busca o conhecimento multidimensional articulando os diferentes campos disciplinares, que aspira a um saber não fragmentado, não redutor, não desmembrado pelo pensamento disjuntivo, que reconhece que qualquer conhecimento está inacabado, incompleto, e oferece a possibilidade de ser questionado, interrogado e reformulado. Portanto “as verdades denominadas profundas, mesmo contrárias umas às outras, na verdade são complementares, sem deixarem de ser contrárias” (ibidem pag.7), uma vez que ao fragmentar determinado conhecimento, isola o que foi separado e oculta possíveis relações.

A Música, por ser a arte do som no tempo (ou do tempo no som), necessita trabalhar especialmente com a memória, que a articula enquanto linguagem que se desenvolve no tempo. A Memória é também um dos elementos fundamentais para qualquer aprendizado. O termo memória tem sua origem etimológica no latim e significa a faculdade de reter e /ou readquirir ideias, imagens, expressões e conhecimentos adquiridos anteriormente reportando-se às lembranças, reminiscências. A memória é uma faculdade cognitiva extremamente importante porque forma a base para a aprendizagem. A memória não está localizada em uma estrutura isolada no cérebro; ela é um fenômeno biológico e psicológico envolvendo uma aliança de sistemas cerebrais que funcionam juntos (CARDOSO).

Dentre as várias categorias de memória, duas são importantes para a fundamentação deste projeto:

I - A memória de curto prazo (ou curta duração), que dura minutos ou horas e serve para proporcionar a continuidade do nosso sentido do presente.

2 - A memória de longo prazo (ou de longa duração), que estabelece engramas (ou traços duradouros) e dura dias, semanas ou mesmo anos).

Para que a memória de curto prazo se torne permanente, é necessário atenção, repetições e idéias associativas. Se o processo for bem sucedido, a informação será armazenada na memória de longa duração que é mais permanente e tem uma capacidade muito mais ampla. Tanto uma afirmação correta quanto uma afirmação errônea podem se tornar permanentes (grifo nosso) caso repetidas suficientemente.

Buscamos neste projeto a escrita composicional, organicamente e originalmente criados para que os grupos a que se destina possam, através desses materiais musicais, efetuarem um desenvolvimento técnico-artesanal, poético e musical mais rápido e eficiente. Buscamos também promover a melhoria técnica através de materiais musicais capazes de promover um rápido progresso musical e crescente interesse e dedicação por parte do aluno, assim como na utilização de progressivas dificuldades técnicas no material musical produzido, de modo a favorecer rapidamente a entoação, como descrito abaixo.

A entoação vocal direta ou indiretamente está baseada nos seguintes aspectos: Postura, Respiração, Apoio, balanceamento entre Relaxamento e Tensão, Articulação, Compressão e Formação do som e Ressonância. Somente quando estes elementos estiverem sendo correta e organicamente utilizados, é que se poderá trabalhar tecnicamente com a Entoação.

Erik Christensen (CRISTENSEN 1996) define o timbre como uma dimensão básica da escuta, pertencente à escuta microtemporal, e como qualidade do espectro complexo do som. Como qualidades subsequentes, a altura, como percepção em foco, e a harmonia como qualidade de cor do espectro do som.

Cabe aqui definir que a entoação dos instrumentos de afinação não-fixa como a voz, cordas e sopros na performance musical em tempo real. Ao contrário de instrumentos como o piano, que são constrictos a uma afinação pré-determinada, esses instrumentos assim como a voz, permitem pequenos ajustes de afinação em que técnica e musicalidade se revelam fatores preponderantes.

A composição original para vozes infantis e infanto-juvenis e suas interfaces com a contemporaneidade, tradição e a literatura musical popular e neofolclórica compostas ou arranjadas para este projeto são compatíveis com o aparato vocal infantil e infanto-juvenil, permitindo o progresso técnico vocal, o aprendizado da entoação vocal individual e coletiva, e o ensino da linguagem em diversos níveis de complexidade.

Referências

BERG, S. “Estratégias de ensino e ferramentas pedagógicas segundo os modelos epistemológicos propostos por Jansen e Qvortrup”. In Memorandum 23, out/2012. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, p. 228-235, 2012. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/a23/berg01> (acessado em 10.09.2014).

BOYSEN, P. e ENEVOLD, M. Børnekor — med poesi og bevægelse, Vol 1 – 4 Dansk Sang: Herning, 2001.

CARDOSO, S. H. *Memória: O Que é e Como Melhorá-la* <http://www.cerebromente.org.br/n01/memo/memoria.htm> (acessado em 10.12.2014).

COSTA, A. S. “Da relação entre logos e daímon em Heráclito: a escuta como definidora do homem”. Em *Quatro Ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.

CHOKSY, L; *The Kodály Context. Creating an Environmet for Musical*

Learning. Prentice Hall, 1987.

CHRISTENSEN, E. *The Musical Timespace — A Teory of Musical Listening*. Aalborg University Press, 1996.

CHRISTENSEN, H. *Sangstemmens brug*. Copenhagen: Wilh. Hansen, 1962.

_____. *Drengestemmer i overgangsalderen*. Copenhagen: Wilh. Hansen, 1961.

CYTOWIC R.E. (1995). *Synesthesia, phenomenology & neuropsychology: a review of current knowledge*. In *Psyche*, 2 (10) <http://www.theassc.org/files/assc/2346.pdf> (acessado em 14.11.2014).

DALCROZE, W. E. *Rhythm, Music and Education. Foreword, Preface e Ear training in Musical Education (1898)*. Disponível em <https://archive.org/stream/rhythmmusiceduca00jaquia/rhythmmusiceduca00jaquia-djvu.txt> (acessado em 10.09.2014).

DALCROZE, W.E. *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. E-book 2007. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm> (acessado em 14.11.2014).

ENEVOLD, M. *Vejviser til bornekor*. Copenhagen: Wil. Hansen 1993.

FORREST, D. L. *Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten*. Copyright 2009, David Lamar Forrest. Disponível em https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/18813/Forrest_David_Diss.pdf?sequence=1 (acessado em 10.09.2014).

HOGSET, Carl - *Sangteknikk*. Oslo: Quatro AS, 1999.

JORDÃO, Gisele, ALLUCCI, Renata, MOLINA, Sergio, TERAHATA, Adriana (COORDENADORES). *A música na escola*. ALLUCCI & ASSOCIADOS COMUNICAÇÕES, São Paulo: 2012. Disponível em <http://www.amusica->

LÉVY, P. *Tecnologias Intelectuais e modos de conhecer: Nós somos o texto*. Tradução de Celso Cândido. Disponível em <http://caosmose.net/pierrelevy/nossomos.html> (acessado em 05.03.2013).

LÉVY, P. *A Emergência do Cyberspace e as mutações culturais*, em palestra realizada no Festival Usina de Arte e Cultura, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em Outubro, 1994. Tradução Suely Rolnik. Revisão da tradução transcrita João Batista Francisco. Disponível em www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/35.rtf (acessado em 05.03.2013).

MILLER, R. *The structure of Singing*. New York: Schirmer, 1986.

MORIN, E. MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A Inteligência da Complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MORIN, E. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Disponível em <http://ruipaz.pro.br/textos/cienciacomconsciencia.pdf> (acessado em 14.11.2014).

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. *CANTO ORFEÔNICO: a linguagem musical em vozes políticas e educativas*. Disponível em <http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php/revistatezias/article/view/626> (acessado em 12.11.2014).

RICCIARDI, R. R. "A Música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI". Em *Quatro Ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

TORNITORE, T. On the theory and History of Synaesthesia. Disponível em

<http://www.rodoni.ch/busoni/pittura/sinestesiaeartessinestetica/articolo3.html> (acessado em 11.11.2014).

THOMAS K. *Lehrbuch der Chorleitung*, Vol. 1, 2 e 3. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1949.

WALTHER, Bo Kampmann. “Brincando e Jogando: Reflexões e classificações”. In: *Teoria Digital. Dez anos do FILE: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

A HISTÓRIA DA MÚSICA DE RIBEIRÃO PRETO (SP) ATRAVÉS DE ARQUIVOS DE MÚSICOS E CORPORAÇÕES

THE HISTORY OF MUSIC OF RIBEIRÃO PRETO (SP) THROUGH ARCHIVES OF MUSICIANS AND CORPORATIONS

Gisele Laura Haddad
Universidade de São Paulo
gisele.haddad@usp.br

Resumo

Durante o processo da investigação para o mestrado “Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto: Representações e Significado Social” (HADDAD, 2009), localizamos diversos arquivos pessoais de músicos, ex-músicos e corporações de Ribeirão Preto. Com os entraves de acesso superados, verificamos que muito da história da cidade está com a população, dentro das casas, nos álbuns de família, nas cartas e recortes de jornais, documentação pessoal, de imprensa, iconográfica, bem como manuscritos e impressos musicais entre outros documentos, muitos deles até então inexplorados. Este artigo apresenta o projeto de doutorado que tem como objetivo principal o levantamento de fontes históricas das atividades musicais, desde a fundação da cidade em 1856 até meados da década de 1980, através dos acervos pessoais dos acervos de: Alúcio da Cruz Prates (1931), Belmácio Pousa Godinho (1892-1980), Conegundes Rangel, Edmundo Russomanno (1893-1963), Francisco de Assis Barros, também conhecido como Cônego Barros (1894-1942), Franklin Guedes Carneiro Filho, Gaetano Baccega, Homero de Sá Barreto (1884-1924), Ignácio Stabile (1889-1955), José Delfino Machado, José dos Reis Miranda Filho (1901-1956),

José Luiz Baldo (1909-2010) e Manoel da Silva (1896-1963). Tais acervos e demais documentos relativos à história da música de Ribeirão Preto estão depositados em residências da cidade e nos arquivos locais (Arquivo do Museu do Café de Ribeirão Preto, Centro de Documentação “Memória Musical Brasileira” da FFCLRP/USP, Departamento de Música da UNAERP, Arquivo Histórico da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Arquivo Público Histórico Municipal de Ribeirão Preto). Para esta pesquisa são considerados aspectos histórico-musicológicos em suas evidentes implicações culturais e sociais. O levantamento de todos esses dados abre caminho para a compreensão da movimentação musical como característica dos significados sociais que a música exercia, dando parâmetros para o estudo da história da música local. Por conseguinte, estabelecemos conceitos para a discussão teórica: o conjunto de características e circunstâncias sociais que distinguem a sociedade e a tradição musical da cidade de Ribeirão Preto.

Palavras-chave: arquivos; centro de documentação; Ribeirão Preto

Abstract

During the research process for the master's "Symphonic Orchestra of Ribeirão Preto: Representations and Social Meaning" (HADDAD, 2009), located several personal files of musicians, former musicians and Ribeirão Preto corporations. With overcome access barriers, we find that much of the city's history is with the people, inside homes, in family albums, the letters and newspaper clippings, personal documents, press, iconographic, as well as manuscripts and musical printed between other documents, many of them hitherto unexplored. This article presents the PhD project that aims raising historical sources of musical activities, since the city's founding in 1856 until the mid-1980s, through the personal collections of collections: Aluisio da Prates Cruz (1931), Belmácio Pousa Godinho (1892-1980), Conegundes Rangel, Edmundo Russomanno (1893-1963), Francisco de Assis Barros, Cônego Barros (1894-1942),

Franklin Guedes Carneiro Filho, Gaetano Baccega, Homero de Sá Barreto (1884-1924), Ignacio Stábile (1889-1955), José Delfino Machado, José dos Reis Miranda Filho (1901-1956), José Luiz Baldo (1909-2010) and Manoel da Silva (1896 to 1963). Such archives and other documents related to the history of Ribeirão Preto music are deposited in the city's homes and in local files (File Museum of Ribeirão Preto Café, Documentation Centre "Brazilian Musical Memory" of FFCLRP / USP, Music Department UNAERP, Historical Archive of the Symphonic Orchestra of Ribeirão Preto Public and Municipal Historical Archive of Ribeirão Preto). For this survey are considered historical and musicological aspects of its obvious cultural and social implications. The survey of all this data opens the way to understanding the musical movement as a characteristic of social meanings that music exercised, giving parameters for the study of the history of local music. Therefore, we established concepts to theoretical discussion: the set of characteristics and social circumstances that distinguish the company and the musical tradition of the city of Ribeirão Preto.

Keywords: archives; documentation centre; Ribeirão Preto

Introdução

Em 2006, por sugestão do Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-UNESP/SP), surgiu o projeto de mestrado sobre a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Inicialmente o que se pretendia era a investigação da vida e obra de três compositores locais; Ignácio Stábile (1889-1955), Homero de Sá Barreto (1884-1924) e Belmácio Pousa Godinho (1892-1980), cujas documentações musicais supostamente estariam no Arquivo Histórico da Associação Musical mantenedora da orquestra, conhecido como Arquivo Histórico da Orquestra Sinfônica.

No mesmo ano, manuscritos, fotos, recortes de jornais e progra-

mas de concertos foram localizados nesse arquivo sobre o maestro Ignácio Stábile. Pouca documentação existia sobre Homero de Sá Barreto e apenas a menção ao nome de Belmácio Pousa Godinho em alguns programas de concertos. Ao mesmo tempo, havia a necessidade de se investigar a existência da orquestra na cidade, até então considerada por ela mesma como uma das mais antigas do país em funcionamento ininterrupto e também justificar como em Ribeirão Preto, cidade do interior do país, que aparentemente não teria precedentes da música erudita, uma orquestra sucumbiu ao tempo. O projeto mudou e em 2009 foi concluída a dissertação de mestrado pelo IA- UNESP/SP sob orientação do Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna: *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto: Representações e Significado Social*, publicada em 2011 pelo Instituto do Livro de Ribeirão Preto, em parceria com a Secretaria Municipal da Cultura e Câmara Municipal de Ribeirão Preto, pelo concurso: Prêmio Coleção Nossa História.

Durante o processo da investigação para o mestrado, além da pesquisa no Arquivo Público Histórico Municipal de Ribeirão Preto e do Arquivo Histórico da Orquestra Sinfônica, localizamos os arquivos pessoais do violoncelista ex-músico da orquestra, Manoel da Silva (1896-1963), do violinista Luiz José Baldo (1909-2010) e do clarinetista Aluísio da Cruz Prates (1931). Com exceção do arquivo de Aluísio, os entraves para o acesso aos arquivos pessoais foram muitos; outros arquivos pessoais de músicos possuem álbuns fotográficos de família e documentos que registraram a atividade musical em Ribeirão Preto, principalmente do início do século XX, mas logo nos deparávamos com a desconfiança e alguns rancos dos músicos, já em idade avançada, em relação ao seu desligamento orquestra que foram fundadores. Portas fechadas. Dificuldades foram diminuídas com a intercessão de amigos em comum; Eva Fachin Galeotte, que, como católica e ministra da eucaristia, convidou-me para acompanhá-la e levar a hóstia na casa de Luiz Baldo, e de Nivaldo Laguna Ciocchi, primo da família de Manoel da Silva.

Posteriormente, em 2013, no levantamento de dados para este

projeto de doutorado, foi localizado o arquivo pessoal do violinista José dos Reis Miranda Filho (1901-1956), de propriedade de sua neta Dirce Maria Miranda Ribeiro. Nele contém um recorte de jornal que comprova o que os estudos anteriores apontavam como indícios; a orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto foi fundada em 1921. Disso, voltamos à constatação: muito da história de Ribeirão Preto está com a população, dentro das casas, nos álbuns de família, nas cartas e recortes de jornais entre outros documentos. Está nos álbuns de família, sempre com o risco da ideia e do discurso: “bem, agora que seu avô se foi, vamos nos livrar daquela papelada velha que ele juntava”, por falta de conhecimento ou desconsideração. Logo vem a indagação: quanto já não foi descartado? A desconfiança afasta as pessoas e é realmente difícil a disposição das pessoas em abrir os arquivos e a intimidade familiar a estranhos. E o destino fica nas mãos da abnegação dos estudantes e pesquisadores nessa busca, nos seus objetivos em preservar a história.

Centralização de acervos musicais de Ribeirão Preto e região

Na preocupação com o destino da documentação musical em posse das famílias de músicos e compositores, o professor titular do Departamento de Música da FFCLRP-USP, Rubens Russomanno Ricciardi, idealizou o Centro de Documentação Memória Musical Brasileira (CEDOC-MMB) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto, para centralizar os arquivos, muitos dos quais ele mesmo conseguiu a doação de pessoas de Ribeirão Preto e região para o estudo e pesquisa. O projeto foi apresentado aos Programas Especiais & Editais 2012 da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo e contemplado para a compra de equipamentos específicos para o armazenamento, manutenção e difusão do acervo.

Desde 2002, várias coleções (manuscritos e impressos musicais,

fontes iconográficas, hemerográficas e demais documentos e objetos) de músicos, compositores e corporações musicais foram doadas ao Curso de Música da USP. Provisoriamente, estas coleções foram guardadas na Biblioteca Central do Campus da USP de Ribeirão Preto (em sala de acesso restrito). O Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi iniciou o trabalho de organização destas coleções, viabilizando, para esta finalidade, dois trabalhos de Iniciação Científica de alunos de graduação em música pelo Campus da USP de Ribeirão Preto, Juliana Damaris Santana (Catalogação dos acervos de Bandas da Região de Ribeirão Preto, 2005, com bolsa da FAPESP) e Lucas Eduardo da Silva Galon (Catalogação dos acervos Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomanno e Caetano Baccega, 2005, com bolsa do CNPq).

A partir de agosto de 2012, após inauguração do Bloco 34, que sedia o Departamento de Música da FFCLRP-USP, a Tulha e seus anexos receberam o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance e este Centro de Documentação. Há nisso o cuidado constante em se manter um organismo integrador de fontes da música brasileira, numa atividade indissociável da pesquisa histórico-musicológica a partir de fontes primárias, proporcionando a devida manutenção, organização e difusão de seu acervo.

Pesquisas e publicações recentes

Em 2011 ingressei como docente no Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP) e pude orientar

alguns trabalhos de conclusão de curso¹ de cunho histórico-musicológico sobre Ribeirão Preto e região, bem como ter acesso ao arquivo musical da instituição que está alocada no Departamento de Música, onde funciona o curso.

Diante das lacunas existentes sobre a história da música de Ribeirão Preto, verificamos que existem poucas publicações sobre o tema; como o livro *A Música em Ribeirão Preto: Manifestações do começo do século XX* de Thyty Mariana Fernandes (2011), a dissertação sobre a Orquestra Sinfônica já aqui citada, o livro *50 Anos de Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto* da memorialista Myriam de Souza Strambi (1988) e a dissertação de mestrado *Belmácio Pousa Godinho: vida e obra do compositor paulista*, concluída em 2008 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP/SP) por Gustavo Augusto Molinari. Outra referência é a monografia de José Pedrosa Ferraz Júnior, intitulada *A Criação da Orquestra Sinfônica na Ribeirão Preto dos anos de 1930* (2007), que mais discorre acerca da vida e obra de Max Bartsch, seu primeiro presidente. Foi com Ferraz

¹MONTEIRO, Cesar Augusto de Paula. *Zé da Conceição: Recortes de um universo Musical*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

CUNHA, Renata Baldon. *Diva Tarla de Carvalho: Um Resgate Histórico*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

SANTOS, Marcelo Cosme dos. *Banda Musical de Concerto de Santa Cruz das Palmeiras: Um Relato de Experiência*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

SANCHINI, Ligia Dardani. *Nascimento e Consolidação do Coral da USP do Campus de Ribeirão Preto*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

ANDRÉ, Érika Fernandes. *O Maestro Italiano: Atuação do Maestro Ignazio Stabile em Ribeirão Preto de 1923 a 1955*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

MARQUES Isabela Meni Cosenza. *Myrian de Souza Strambi - Produção Literária e Pedagógico-Musical*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade de Ribeirão Preto. Orientador: Gisele Laura Haddad.

que publiquei em 2013 o livro comemorativo *Jubileu de Brilhante – Os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto*, na união de nossos trabalhos acadêmicos sobre a Orquestra Sinfônica e pesquisas mais recentes. Outros poucos estudos que relatam a vida social e cultural de Ribeirão Preto no começo do século XX são encontrados nas teses e dissertações do Departamento de História da UNESP de Franca.

Em vista desta escassez, esta tese tem como objetivo principal o levantamento de fontes históricas das atividades musicais da cidade de Ribeirão Preto, entre sua fundação em 1856 chegando a meados da década de 1980, através dos acervos pessoais de músicos e compositores, muitos deles até então inexplorados que estão localizados no Arquivo do Museu do Café de Ribeirão Preto, no recém-fundado Centro de Documentação “Memória Musical Brasileira” (CEDOC-MMB) da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (FFCLRP/USP), no Departamento de Música da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP), no Arquivo Histórico da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e no Arquivo Público Histórico Municipal de Ribeirão Preto.

Portanto, o que se soma aos arquivos pessoais de Manoel da Silva de propriedade de sua filha Maria de Lourdes Silva Loguna, de Luiz José Baldo, de propriedade de sua filha Maria Lúcia Baldo carvalho e de Aluísio da Cruz Prates, investigados durante o mestrado sobre a Orquestra Sinfônica, são documentações localizadas no CEDOC-MMB referentes aos compositores Belmácio Pousa Godinho, Conegundes Rangel, Edmundo Russomanno, Francisco de Assis Barros (Cônego Barros), Franklin Guedes Carneiro Filho, Gaetano Baccega, Homero de Sá Barreto e José Delfino Machado e registros relativos à atividade musical de Ribeirão Preto e região, como as bandas municipais e a banda Santa Cecília que se apresentava no bosque municipal, extinta em meados da década de 1980. Esta última, assim como a orquestra, era mantida por uma associação. Localizamos isoladamente também a se somar a esses arquivos pessoais, o álbum de família do violinista José dos Reis Miranda Filho, de propriedade de sua neta Dirce Maria Miranda Ribeiro, o arquivo de Ignácio Stábile de propriedade do Arquivo Histórico da Orquestra.

Música e sociedade

O levantamento de todos esses dados abre caminho para a compreensão da movimentação musical como característica dos significados sociais que a música exercia, dando parâmetros para o estudo da história da música local. Por conseguinte, estabelecemos conceitos para a discussão teórica: o conjunto de características e circunstâncias sociais que distinguem a sociedade e a tradição musical da cidade de Ribeirão Preto.

Trabalhamos com a hipótese de que os acervos pessoais juntos são uma amostra abrangente das produções musicais realizadas em Ribeirão Preto, evidenciando sua história e sociedade e colocando este cenário na história musical do país. Trata-se também de um levantamento sobre o repertório utilizado no período (1856-1980) por esses músicos e corporações, demonstrando sua renovação, observando até onde se contempla os compositores brasileiros e/ou locais e se existem arranjos buscando entender as expectativas do público dentro do panorama histórico regional e nacional. Estes tópicos são considerados e analisados, buscando na música de Ribeirão Preto deste período não apenas a recuperação da história regional, mas a preservação histórica musical brasileira.

Também pretendemos analisar, dentro do período proposto, alguns aspectos referentes ao repertório da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e dos conjuntos musicais que atuavam na cidade como: estilo da época atrelado ao repertório de banda, ou, por outro lado, sua dinâmica de renovação, sintonia com o neofolclorismo ou futurismo, ou ainda interfaces com os primórdios da indústria da cultura.

Esta pesquisa é parte de um movimento que se observa em Ribeirão Preto através dos tempos; o de contar a sua história, afirmar sua identidade, características e tradições, independente do eixo Rio-São Paulo.

Este estudo poderá ser inserido nas pesquisas que atualmente acontecem no Departamento de Música da USP em Ribeirão Preto considerando que os outros acervos pessoais não constantes no CEDOC-MMB mostram-se inéditos e sua análise crítica mostrará em que ele se assemelhará ou se diferenciará dos trabalhos dos outros compositores já citados dentro do mesmo cenário musical.

O método adotado, tendo em vista os objetivos estabelecidos, é o histórico-analítico, que orientou na leitura e interpretação dos elementos fundamentais para a elaboração do trabalho. Através de trabalho bibliográfico acerca do tema e com o estudo e análise da bibliografia, buscamos a reflexão e aprofundamento, mediante o confronto de ideias e informações para, a seguir, empreender pesquisa documental, utilizando-se como fontes os documentos existentes nos arquivos, relatórios, programas de apresentações musicais e artísticas da cidade de Ribeirão Preto.

Com a análise de depoimentos, livros, peças musicais e outras fontes de pesquisa, contidos nos arquivos da cidade, procuramos compreender a relevância das primeiras bandas a atuarem na cidade e posteriormente da Orquestra Sinfônica (OSRP) para a sociedade ribeirãopretana e da região, bem como a evidência dos principais músicos e compositores da época (segunda metade do século XIX e século XX) e sua relação com os repertórios e eventos do período, numa continuidade das pesquisas realizadas por ocasião da dissertação de mestrado intitulada *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto: Representações e Significado Social* (HADDAD, 2009).

Considerações finais

Através dos arquivos pessoais confrontamos os valores históricos e artísticos e nesse confronto de ideias e informações resultamos num maior entendimento sobre repertório, músicos e compositores e a sua relação para com a época e a sociedade onde a atividade mu-

sical sinfônica e das bandas de coreto se insere.

Além, disso, é preciso estar convencido da importância da natureza do cânone social utilizado em Ribeirão Preto desde seus primórdios; de sua mutabilidade ao longo da história e da necessidade de fazermos sempre uma crítica dele a fim de revelar outros pensamentos e outros autores. Não podemos nos limitar a aceitar as regras padrões estabelecidas sem ter o senso crítico para buscar as razões que levaram este e não aquele compositor a servir de suposto modelo a este trabalho. Ginzburg (2012) é um dos autores que colaboram para esta fundamentação teórica, pois apesar de escrever sobre literatura, a analogia com o histórico-musical acontece na reflexão que articula texto e contexto, dentro das perspectivas interdisciplinares.

O levantamento bibliográfico para o estudo dos compositores e atuação dos músicos em questão está ancorado na sociologia e na antropologia estabelecendo-se caminho para uma primeira abordagem, explicando as razões que os levaram a serem compositores e músicos. Bourdieu (1989) formula importantes referências quanto à legitimação dos grupos musicais perante a sociedade e o trabalho dos músicos e compositores. Portanto, o panorama histórico da região de Ribeirão Preto nos oferece a coerência para o entendimento e as reflexões. Caracterizamos o cenário social, econômico e musical da cidade na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, com base nos estudos e pesquisas de âmbito nacional, no campo da musicologia histórica. Para tanto, Raynor (1981) é considerado ao elucidar que a história não é apenas um registro cronológico dos fatos, mas sim uma elucidação do passado através do presente e vice-versa. Por isso mesmo, não deixamos de tratar em reflexões sobre as questões referentes à movimentação cultural em Ribeirão Preto no século XXI, como herança de seu passado e analisando as condições de como é aplicada a lei Rouanet para projetos culturais na cidade.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CLONE, Rubem. *História de Ribeirão Preto*. Matão: IMAG, 1987.

COSTA, Ordones da; HADDAD, Gisele Laura. "P.R.A.-7, a Rádio do Coração do Brasil: repercussão no cenário musical de Ribeirão Preto (SP)". In *Ictus*, Salvador: v. 9, p. 73-88, 2008.

DAVID, Célia Maria. *Criação e interpretação musical em Franca: palco e plateia (1872-1964)*. Franca: UNESP/FHDSS, 2002.

FERNANDES, Thathy Mariana (pesquisa e texto). *A música em Ribeirão Preto - manifestações do começo do século XX*. Coleção Identidades Culturais, n.6. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.

HADDAD, Gisele Laura, FERRAZ, Jr. *Jubileu de Brilhante: Os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto* - 1.ed. Ribeirão Preto, SP: Editora Coruja, 2013.

HADDAD, Gisele Laura. *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto: Representações e Significado Social* - 2009, 109 f. dissertação de Mestrado - Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

RAYNOR, Henry. *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Editora Guanabara-

ra, 1981.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Centro de Documentação "Memória Musical Brasileira"*. Projeto apresentado aos Programas Especiais & Editais 2012 da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto: 2012.

SMALL, Christopher. "The social character of music. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert". In Sociological review monograph 34. *Lost in Music: Culture, Style and Musical Event*. Edited by Avron Levine White. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.

STRAMBI, Miriam. *50 anos de Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Legis Summa, 1989.

O NOVO E O ORIGINAL¹

THE NEW AND THE ORIGINAL

Achille Picchi
Universidade Estadual Paulista
achillepicchi@gmail.com

Trata-se aqui de pensar, sucinta, mas abertamente, sobre a composição musical na contemporaneidade. Para tanto esta reflexão vai ser dividida, em maior ou menor grau, em tres momentos, isto é, como se situa a contemporaneidade, como a composição musical se encaixa na discussão anterior e como o compositor se situa nesse contexto.

Da contemporaneidade e onde se diz do novo e do original

Se tivermos em mente que História é constructo humano, sem dúvida embasada nos discursos resultantes dos recortes feitos pelo historiador, poderemos perceber que contemporâneo não só é recurso do mesmo jaez para compreensão social, mas, principalmente, para inserção ideológico-cultural das manifestações, em especial as artísticas. Em princípio, a contemporaneidade seria o “tudo agora”, o entorno observacional enquanto vivenciado. De alguma forma ficamos conscientes do passar temporal da História e de sua natureza construída que nos leva da experiência ao conhecimento.

Na tentativa de compreensão de nossa contemporaneidade,

¹ Palestra apresentada no dia 18 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOXoCo?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnjl6voHXA> (acessado em 10.11.2015).

coletiva ou individual, não conseguimos, porém, observação com afastamento e *isenção* suficientes, como se faria de um tempo aparentemente estático, o passado remoto. No presente mediado que vivemos não há locais seguros aonde se possa realizar essa observação, nem a Ciência, nem a Religião, sequer a História como disciplina. Menos ainda a Arte. Como racionais tentamos a compreensão analítica e essa não é possível em função das estruturas que empregamos para as análises sendo, como são, pertinentes ao tempo corrente.

Chegando, porém, ao contemporâneo na música, ve-se que ele se posta após o modernismo e assim adquire, digamos, um *status* de movimento, cuja diferença, interpenetrada pela cultura de massa muita vez, e pela crítica em muitos momentos, pelos vieses político-ideológicos em grande parte, e pelo repertório da cultura enquanto diferença de um modo geral, adveio das vanguardas como um subsídio de estabelecimento e estamentação.

Considerado como processo e representação de época, Teixeira Coelho entende que as relações pessoas-universo em que vivem – ou consciência-da-época e artista-criador – definem melhor o modernismo que simplesmente ruptura com o passado, talvez chamado de moderno. E continua: “[s]endo uma representação, o modernismo é mais uma fabricação do que uma ação” (COELHO, 2011, p.32). Mais adiante, abre o caminho para se pensar o pósmoderno: “[s]e o modernismo é fabricação, a ação é o moderno? Não, ação é modernidade”. A ação é toda das vanguardas; a ação da subjetividade contra o estilo único, a afirmação do artista mais do que da arte a que se filia, a ligação psicopatológica com a vida social da arte e do artista em conjunto, a fixação na linguagem. A modernidade enquanto ação, será sempre quebra, mas também invenção.

Essas vanguardas processam duas vertentes generalizadas para entronização dos tempos de ação: o novo e o original.

Está no Eclesiastes, 1-9, 10, perfeitamente enunciado: “O que

foi, assim como era, será; o que aconteceu, assim como acontecera, acontecerá; não há nada de novo sob o sol”.

A afirmação do *Eclesiastes* nos leva aos limites de um entendimento que, na época de sua elocução e principalmente escrita, defronta-nos como regramento: não há de fato a possibilidade do novo sendo o Homem um decaído do Paraíso Celeste. É natural, portanto, que só Deus, como a entidade suprema, incognoscível, onisciente e constantemente atemporal, pudesse — ou só tivesse a possibilidade de — transformar a potência eterna em ato, dominando assim o novo em toda sua plenitude. Ao Homem cabe — e sempre caberá — o original, a transformação, a continuidade a partir do novo único, *a partir da origem*, isto é, da criação divina.

Como isto será possível? Desde que a criação seja, como é, a única viabilidade do novo enquanto novo, pois sua anterioridade não existia até sua instauração efetiva pelo ato divino; então, a partir deste, nada mais não terá anterioridade bastante e suficiente para criar o realmente novo, nada mais de novo haverá “sob o sol”, ou seja, na Terra. Exceto no Céu.

Partindo para o campo ontológico, se relevarmos o fato que, aqui, criação está para o processo e este processo provem do nada já que afirmado no vazio do divino anterior, segue-se que o novo teria, factualmente, uma origem única, essa origem que formaria todo o original posterior e que foi delegado ao Homem, visto que sua capacidade de soprar no barro, digamos assim, não lhe foi dada. Portanto, tecnicamente o Homem cria a partir da origem, ou seja, será sempre original em sua criação — a arte. Por isso renovação na criação e vanguarda como ponta de lança dessa renovação serão sempre buscas, em todos os tempos, da Humanidade, não tanto para romper com o passado ou renega-lo, mas dialogar com ele.

O continuo movimento de cambiamento no que se possa chamar estilística, nas técnicas, nas incorporações vivenciais e, até mesmo,

revivenciais de um “passado” estilística e tecnicamente redimensionados vem trazendo, no dizer de Meyer, “algum calor, uma considerável fumaça, mas muito pouca luz” ao contemporâneo (MEYER, 1988, p.88). Ou, parodiando Agamben, filósofo italiano, a obscuridade do presente sempre busca na luz da modernidade passada a sua atualidade e atualização (AGAMBEN, 2008). O original.

São essas duas questões, do novo e do original — duas faces que se aparentam e mesmo muitas vezes têm sido tomadas como sinônimos (ou quase), como se verá em seguida — que se apresentam (e, me parece, sempre se apresentaram) à criação musical contemporânea.

O *quantum* de dilema ou de indiferença entre elas repousa mais sobre o histórico-ideológico que propriamente artístico ou composicional.

O que seria, então, novo (e, daí, novidade) e original (e originalidade) na composição musical — principalmente na contemporaneidade?

Nos dicionários encontramos dilemas em forma de explicativas. Por exemplo, no dicionário Michaelis está: *novo* — o que existe há pouco tempo, o nascente, o incipiente, o *original*. Já no supermercado das palavras, o dicionário Aurélio, consta: *novo* — que existe há pouco, moderno, que começa.

Se buscarmos original nesses dois dicionários de referência, obteremos no Michaelis: *original* — relativo à origem, que tem caráter próprio não copiado ou imitado. No Aurélio: *original* — relativo à origem, primitivo, inventado (dizendo que este termo seria o não copiado ou imitado).

Como talvez se possa ver, etimologicamente entre novo e original há a, digamos, diferença de início, isto é: do novo nada existia

antes; do original é do antes, da origem, do inventado que existe algo. Mas essa fundamentação não está lá contemplada. Entretanto, para a criação, espaço humano extenso e até certo ponto delimitador do Humano, entre o novo e o original, como já aventado antes, estende-se o passado.

Como construção, para a criação o novo denega e o original utiliza. De certa forma a diferença (se diferença se puder chamar) entre o novo e o original na criação musical funda-se na ruptura, quase sempre via experimentação e na manutenção, em geral via contraposição às rupturas e apreço à tradição como caminho de progresso. É, como já mencionado, construção e por isso permeado de relações socio-culturais, sociopolíticas. No nosso caso, sociomusicais inevitavelmente, mesmo que não se possa percebê-lo em primeira instância.

Pode-se dizer então que a novidade é uma instauração e a originalidade um processamento do já instaurado, mas transformado. Liga-se, normalmente, às vanguardas a idéia do novo, mas nem sempre a do original. Isto é, algo que tende a não mais seguir o já estabelecido e nem mesmo *reformular* ou *transformar* o estabelecido é o constituinte da matéria do novo.

Observa-se, ao longo do tecido histórico-social que, numa visão ampla isto sempre se deu por dois aspectos: revolução humana e revolução da linguagem, nem sempre separadamente, mas às vezes; e nem sempre os dois em conjunto, mas também.

No caso da arte da composição musical, mais ocasiões em que não, se fez por revoluções da linguagem, tomada aqui, é claro, linguagem num sentido genérico não literal, como tessitura de sentidos.

Visto do alto e largamente, teremos, então, a idéia de novidade como radicalização (como o *stil nuovo* da renascença ao barroco, ou a expansão do campo tonal através do cromatismo a partir da segunda metade do século XIX, o wagnerianismo, o modernismo e a

busca de novos materiais do começo do século XX, as experimentações sonoras, os ruídos, a eletroacústica, etc.); e a originalidade como transfiguração da tradição por distensão do paradigma do que seja música (a *Querelle des Buffons* do século XVIII, a questão Brahms-Wagner e Hanslick e a música pura, o nacionalismo e a polêmica do povo, o zhdanovismo e servidão da música ao Estado, o neoclassicismo, etc.). Lembro um artigo, escrito para o extinto suplemento MAIS! da Folha de São Paulo, de 2004, por Rogério Cezar de Cerqueira Leite. Embora um físico conceituado, professor emérito da UNICAMP, não se lhe pode atribuir tanta autoridade assim no que tange à música – ou à crítica musical, por falar nisso –, muito embora seu ego superatômico se considere enormemente capaz. Porém, é preciso conceder-lhe argúcia argumentativa.

No artigo que menciono, “Monteverdi, o Maquiavel da música”, Cerqueira Leite trata de defender a idéia de que na História da Música “não há revoluções, apenas transformações. Eis porque historiadores e comentaristas tanto se contradizem” (LEITE, 2004, p.3). Coloca, por assim dizer, o dedo na ferida de sempre, ou seja, embora tudo se renove, na verdade nada há de novo. Entretanto, argumenta ele, existem pontos históricos nodais de exceção a confrontar tal idéia – e um deles, importantíssimo, é Cláudio Monteverdi. Este teria escapado à tese graças ao que o crítico denominou de “maquiavélico stratagema”, um simples artil que fez confundir seus detratores, inimigos, tais como o crítico Artusi, por exemplo, um dos mais importantes de sua época.

Monteverdi se defende com uma “declaração inequívoca de que um novo estilo estava sendo inaugurado e que, portanto, não havia obrigação nenhuma de novas composições obedecerem às regras do *‘stile antico’*” (LEITE, 2004, p.3).

Já ouvimos falar e até lemos muito isto desde a modernidade até a pós-modernidade contemporânea. A alegação é a falta de afastamento histórico ou inauguração quase sempre absoluta de processos, técnicas, estilos, atitudes composicionais, interpenetrabilidade

de linguagens, etc., o que parece justo e adequado. Mas analistas, músicos, comentadores e críticos (em geral propagadores, quando não formadores, de opinião) da nova música atestam sua validade por não haver mais “obrigação nenhuma” com estéticas, sócio-estéticas, técnicas, estilos, correntes, ideologias, etc., sendo recente expressão. Ou seja, a não-compreensão do novo, algo intrínseco a todo novo, não o invalida por novo, excluindo-o ao tradicional, mas por recente.

Parece, entretanto, claro que por muitas vezes aqueles críticos, comentadores, analistas, músicos em geral não realizam e promovem essa validação somente pela coisa em si, isto é, a obra (que eu não me atreveria a pensar como ser-á para sua colocação no universo da criação musical), mas, especialmente, por sua evocação difusiva e, ainda mais, pela posição ocupada ou não por seu autor-criador.

Walter Wiora observa que, em geral, inovadores tendem a considerar o novo (ou suas novidades) não como *um* caminho entre outros, mas como “o único caminho que corresponde ao estágio presente de composição e da sociedade em processo” (WIORA, 1965, p.151).

Wiora parece lidar com o novo de forma a questionar a denegação (ou até, talvez, destruição) do passado enquanto conhecimento para o progresso corrente e relega-lo à História, como fato ou como conhecimento para acesso ou simplesmente exemplo de não utilização sem, contudo, considerar sua direção constante ao futuro. E ressalta a “revolução” permanente e cooperativa entre compositores e atores da criação musical que dessa forma acreditam na busca do novo (WIORA, 1965, pp.175-176):

Essa rápida sucessão de inovações foi baseada principalmente no esforço intensivo de criar ‘o novo’ daí em diante, numa inaudita persistência na consecução do objetivo escolhido como um dever capital e um padrão capital de valores.

Não se pode deixar de notar que a vanguarda, enquanto de-

tentora do novo como ponta-de-lança que efetivamente é, já nasce com a morte anunciada. Isto é, uma vez entronizada, quando acontece, deixa de ser novo para ser original, tal qual o próprio Wiora observa: “[...] depois do ‘término da Nova Música de Ontem’ será a única música que conta” (WIORA, 1965, p.177). Será o apreciado como passado recente da música do tempo presente. Do mesmo modo como a História se refere pela significação do que o fato histórico tem como consequência, a vanguarda cria a cunha eventual que faz da consequência o perene futuro.

O que aparenta acontecer na composição a partir do modernismo até a atualidade diz respeito a, pelo menos, dois aspectos, muito mais de natureza antropológica que musical.

Primeiro, a invasão estético-formal do gosto do compositor, de visada pós-moderna, isto é, já crise da modernidade, como refere Pondé: “A afirmação de que a modernidade está em crise é já senso comum, temos até mesmo uma grife para essa crise: ‘pós-modernidade’” (PONDÉ, 2010, p.51). O gosto é um destacado marco do presente composicional, ou seja, da atualização do moderno; é uma constante e cada vez mais aprofundada centralização no material de realização e menos impacto na ação exterior de ambos.

Depois, e em estreita ligação com essa invasão estético-formal do gosto, há a por vezes desesperada tentativa de escapar a todo custo da tradição, algo que lembre a tradição, a que a ela se remeta ou se reporte.

Shostakovitch, num pequeno livro com o sugestivo título de “O Poder da Música”, diz:

Transformou-se de algum modo num hábito entre nós de opor inovação à tradição. Os compositores com frequência são divididos entre ‘inovadores’ e ‘tradicionalistas’[...] Daí é essencial distinguir entre tradições mortas e vivas e entre inovações genuínas e espúrias (SHOSTAKOVITCH,

Se Shostakovitch refere-se aos inovadores embutindo a experimentação, embora não a explicita, mais adiante coloca que toda forma de inovação funda-se na melhor das tradições. Relembro, então, um artigo de Moacyr Scliar, escrito para o suplemento MAIS!, da Folha de São Paulo, em 2002, muito expressivo: “experimentalismo é uma faca de dois gumes [...] Não basta ser experimental, é preciso ser muito bom no que se está experimentando” (SCLAR, 2002, p.10).

A questão da tradição e sua relação com a composição contemporânea é grande demais para ser tratada aqui devidamente. Entretanto vale ser ressaltada em alguns pequenos pontos.

De alguma maneira há uma recorrência ao referencial anterior no processo modernista. E esse recorrer, agindo por contiguidade ou por denegação específica é marco pós-moderno contemporâneo igualmente. Uma das características que a isso diz respeito seria o caráter de ruptura moderno/pós-moderno que é, como diria Hobsbawm, a reação a repetições e cristalizações que se tornem “costume” (HOBSBAWM, 1997). Assim a ação pós-moderna pauta a “invenção das tradições”, frutos posteriores da vanguarda – apenas para, em movimento contínuo, reagir a elas em seu caminho inevitável para a invariabilidade, imutabilidade, inflexibilidade. Fato que talvez explique porque Schoenberg, em 1942, numa conferência famosa deu por encerrado o dodecafonismo.

Diz o compositor Elliot Carter que a tradição “não somente é um meio de continuar perseverando num caminho, mas também um meio de desviar-se dele” (CARTER, 1992, p.42). O que nos remete de volta a Shostakovitch e as tradições mortas e vivas e inovações espúrias e genuínas. Ou seja, a inovação (ou invenção, como queria o poeta Ezra Pound, 2006), a novidade como desvio; e o original (ou a maestria, como diria Pound), como transformação ou transfiguração da tradição.

A designação “música nova” ou “nova música” foi introduzida, nos últimos tempos, na década de 1920, especialmente para descrever aproximadamente novos sons, relativamente ao uso, no chamado modernismo (o tratamento, na linguagem musical, “igualitário” da dissonância, por exemplo, ou a incorporação dos ruídos); como também novas tendências (caminhos especialmente técnicos ou o abandono imediato ou brusco de “procedimentos técnicos antigos”); novos instrumentais, novas atitudes, novos gestos sonoros e físico-sonoros, novos usos para instrumentos tradicionais, etc.

É interessante notar que a palavra “nova” foi especificamente aplicada em, pelo menos, tres grandes momentos da História da Música Ocidental, com aproximadamente 300 anos de diferença entre eles; e em cada um foi usada para descrever mudanças súbitas e importantes (ou consideradas importantes para o momento histórico) que estavam presentes no estilo musical. Assim foi no ARS NOVA (A música nova ou a arte nova), c.1300; no NUOVE MUSICHE (As novas músicas, designativo generalizado para a mudança da época emprestado de uma coletânea de Caccini), c.1600; e a MÚSICA NOVA (ou *Neue Musik*, especialmente), c.1900.

Há uma diluição cada vez maior de interesses e profundidades musicais contida na expressão composicional, devida especialmente à velocidade de acesso à informação e nenhum tempo de digestão dela na contemporaneidade.

O fato de que tudo — ou quase tudo — pode ser conhecido praticamente ao mesmo tempo e praticamente de forma integral lembra o dito da especialização: diz-se que quanto mais se especializar em conhecer cada vez mais sobre alguma coisa, chegará o dia que se conhecerá tudo sobre coisa alguma.

Se antes os problemas ou dilemas do compositor comportavam apenas a música e a música ruim, visto que o universo onde se movia a composição era suficientemente referencial, hoje o compositor escorre-

ga sobre um plano entre a música, a também-música e a não-música. O indiscriminado ocorrente nestes tempos e sempre mais confuso em suas fronteiras refaz o percurso do valor para a extensão do indivíduo e não do *corpus* composicional.

Isso quer, de certa forma, dizer que uma valoração técnico-ética da composição do século XXI, especialmente, moveu-se em grande medida para o círculo de validação inter pares ou intramuros pseudo-estilística. Dizer que a música contemporânea acha-se num beco sem saída é uma apostasia tão grande hoje como o deverá ter sido sempre, de maneira que sua importância como assertiva só poderá ser a histórico-diferencial. No entanto, se antes essa assertiva representava, de alguma forma, o usual embate entre o velho e o novo, no sentido representativo do conservadorismo e do progressismo, do ultrapassado e o moderno enquanto posicionamento ideológico, já hoje os termos dessa dialética, com os quais sempre lidamos, não possuem contornos definidos ou sequer apontam possibilidades de tomada de posição que não sejam partidarismos, pura e simplesmente. Ou, quiçá, preconceitos.

Já não há mais o “bem” e o “mal”, a supremacia a ser alcançada e o mal a ser combatido, o erro a ser erradicado, anjos e a exorcização dos demônios. Tudo é, quase sempre, *tabula rasa*.

A composição não existe vinda do nada. Os compositores, enquanto compositores, afinal, têm uma função social e uma responsabilidade para e com a sociedade no qual estão imersos e de onde, certamente provêm, como criadores e como realizadores da obra. Se ela, a função social, é ou não definida nos tempos correntes, resta a opção aos próprios compositores. A definição dos compositores, ao contrário do totalitarismo da indústria cultural de massas atual, é proporcional à sua competência. Que, no entanto, posmodernamente, pode ser camuflada.

Em suma, os bons compositores são aqueles que conseguem

realizar e manter uma eficiência para sua linguagem. E, em termos de criação, sobre a composição pode-se aplicar o dito de Ezra Pound sobre a literatura, com a necessária adaptação: a grande composição musical (ou talvez a grande Música) é “simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p.40). Numa passagem célebre o poeta e crítico classifica a criação em seis níveis: os inventores, os mestres, os diluidores, os bons escritores (bons compositores) sem qualidades salientes, os beletristas e os lançadores de moda.

Pound interpenetra assim criadores e criação num efeito extremamente modernista, de um ponto de vista das relações (pessoas universo, artista e consciência de época). E pós-moderno enquanto tomado pelo gosto como viés criativo.

Das seis classificações, adaptam-se importantemente bem as três primeiras à composição musical.

Diz ele que os inventores são os que descobriram um novo processo ou os que nos dão o primeiro exemplo deste. De certa forma posiciona aí o novo; mas sob o quesito da inovação ou do inusitado – então, novidade. Em resumo, o processo se pode tomar por técnico como adiante se discutirá mais extensivamente.

Depois coloca os mestres, os que combinaram certo número de tais processos e os usaram tão bem ou melhor que seus inventores. Podemos claramente situar as idéias da vanguarda do início do século XX aí, talvez até mesmo num exemplo expressivo: Schoenberg, *pater scholas*, com o dodecafonismo, inventor; e Berg, Webern, discípulos (especialmente este último), mestres.

Então vêm os diluidores, os que vieram depois dos dois primeiros tipos e, não sendo tão capazes quanto eles, de algum modo simplificam e “diluem” a invenção e sua aplicação magistral quase-ortodoxa.

Onde novo e original aplicam-se categoricamente nesse caminho pertence mais aos diluidores que aos inventores e mestres, na contemporaneidade. A gradual possibilidade de não mais necessitar inventar, não existir mais a influência enquanto tendência estilística, daí a maestria seguindo a invenção, a individuação (pondo-se fenomenologicamente o termo, ou mesmo de modo psicanalítico) mais acirrada e o inevitável desmembramento do sujeito artístico pós-1989 possibilitam a essa classificação, os diluidores, a ocuparem um senso de agregação de valor ao que, talvez, antes fosse o desconcerto composicional. Além disso, podem proporcionar, em alguns casos, a emergência dos outros três tipos poundianos: os bons compositores sem qualidades salientes (como ele diz, homens que tiveram a sorte de nascer numa época que aparentemente tudo já é conhecido sob o aspecto de como é feito ou como possa ser feito), que podem realizar o “passado” como ele próprio, num pretense revisionismo pós-moderno.

Ou os beletistas, que não inventam nada, não seguem ninguém, não podem ser considerados bons compositores estritamente falando, mas, no entanto, dominam um ínfimo, mas eficiente discurso composicional o qual, segundo conceitos mais ou menos globalizados de posicionamento socioartístico demagogicamente democrático do contemporâneo periférico, lhes permite vida e aparência.

E, por fim, os lançadores de moda que, pela sua eloquência vocabular substantiva Pound sequer comenta. E aqui se vai fazer o mesmo.

Os avatares da composição contemporânea

Um avatar, tomado aqui no sentido de transformação ou metamorfose, ronda a composição mais que qualquer outro: a técnica. E este, entranhado no produto final e podendo ser desentranhado via análise, ou outro processo decupatório estrutural de cognição de dentro da efemeridade sonora a que se costumou designar por música,

carreia peso e responsabilidade. Agrega valor e validação. Sobrevida.

Adorno, num longo e conhecido ensaio, referindo-se à técnica de Mahler, diz: “[f]rente à plenitude musical, a preocupação pela realização se faz concreta no postulado da clareza em todas as dimensões” (ADORNO, 1963, p.138).

A idéia da técnica composicional, como a habilidade de reunir *insight*, estruturação organizacional, sentido e realização final contempla a ontologia musical e, nela, se faz passado e presente, tradição e ruptura, conservadorismo e vanguarda. Como diria Adorno, na composição só conta o realizado.

Stravinsky afirma peremptoriamente que a técnica “não é uma ciência que se possa ensinar, nem é aprendizagem, nem erudição, nem sequer conhecimento de como fazer alguma coisa. É criação e, como tal, é constantemente nova” (STRAVINSKY & CRAFT, 2010, p.19). Isto coloca o problema fulcral do modernismo e do pós-modernismo para a composição contemporânea: a fusão de feitura e expressividade como totalidade da Obra. Essa é uma consciência comum à maioria dos compositores contemporâneos, embora o juízo exarado pelo grande compositor de *Sacre du Printemps* não seja absolutamente consenso.

Camargo Guarnieri costumava dizer que ninguém era obrigado a gostar da música que ele compunha. Entretanto, ninguém poderia afirmar jamais que ela fosse mal feita.

Essa afirmação (que nos foi feita pessoalmente mais de uma vez enquanto aluno), embora eivada de simplicidade, demonstra um orgulho de conquista pessoal do compositor: o domínio técnico. E igualmente coloca uma questão, já antiga: quanto do aparato técnico, dominado e investido numa obra pelo criador, faz dessa obra sua expressão de qualidade ou falta de qualidade?

Há, inclusive, outras questões adstritas e/ou subjacentes que

podem ser pensadas, quando a referência é a técnica criativa muito especialmente no caso contemporâneo de totalização à obra, tais como: uma obra cuja técnica de realização é mais aparente que outra deixa de ter interesse expressivo? Ou: a descoberta da técnica de criação através, por exemplo, da análise musical, fará qualquer diferença quanto a algum juízo de valor de uma obra?

A relação que um compositor, digno desse nome, tem com a técnica é algo de muito sério, realmente. Por vezes, visceral.

Um fato que se dá, muita vez, quando se emite juízo de valor sobre uma obra musical é a percepção da maestria técnica do compositor. Casos há em que isto se constitui num divisor de águas entre o que se poderia chamar “bom” compositor e compositor “mediocre” - como talvez gostasse o grande Guarnieri de dividir o mundo composicional. Isto é, evidentemente como tudo que o ser humano percebe no mundo, uma opinião mediada, embora possa ser circunstanciada.

Voltando a Stravinsky: “[...] para mim o compositor original ainda é sua própria e única técnica. Se ouço falar no ‘domínio técnico’ de um compositor, fico sempre interessado no próprio compositor” (idem, *ibidem*). Saber se o compositor é “bom” porque tem maestria técnica, implica saber o que seja técnica e a maestria que ele emprega. Implica, inclusive, no reconhecimento de ambas as coisas.

Ao se realizar uma reflexão sobre a técnica e a criação musical, impõe-se desde logo um par de idéias que sempre estiveram em vigência quando se trata de aplicar julgamento de valor, análise ou mesmo contemplação de uma obra musical: o artesanato e a realização artística da obra. Por essa óptica colocar-se-ia, talvez taxonomicamente, a técnica na manipulação dos materiais (artesanato) e a realização artística na originalidade final dessa manipulação/organização.

Entretanto, como sempre acontece, classificações, taxonomias, enquadramentos são tão escorregadios quanto seus contrários, es-

pecialmente quando materiais manipulados e realização artística se confundem ou mesmo se fundem, como na contemporaneidade.

Gostaria de examinar, aqui, apenas duas concepções de técnica para realizar a obra, de dois autores — Theodor Adorno e Mário de Andrade — que se debruçaram extensivamente sobre o assunto, para que possamos, em princípio, alocar a questão cuja pertinência e abrangência transcendem a este espaço e tempo.

Como bem se sabe — e Adorno reitera logo de início ao discutir o problema — a palavra técnica provem do grego *Τέχνη* (Techné), cujo significado se refere tanto ao mecânico como à habilidade de realização, ou seja, o estro, o talento. Segundo Adorno, também se refere à realização externa de um interior, ou seja, “o conceito de técnica compreende tudo o que se refere à realização desse interior” (ADORNO, 2006, p.233). Assim, Adorno logo enuncia a indissociabilidade da técnica do todo da criação musical, quando refere: “a totalidade dos recursos musicais é a técnica musical” (idem, ibidem).

De certa maneira, logo Mário de Andrade enuncia o mesmo quando diz que “nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato” (ANDRADE, 1938, p.11). Embora já use o termo *artesanato*, no entanto pode-se ver o ponto comum entre os dois autores no que se refere à indissociabilidade técnica do todo da criação, quando Mário de Andrade afirma que “se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão” (idem, ibidem).

Para Adorno a criação musical deve ser tratada como criação de sentido, inferido do processo de organizar e da ideia mesma: “[...] a obra de arte se converte em contexto de sentido em virtude de sua organização técnica, não há nada nela que não se legitime necessariamente como técnico” (ADORNO, 2006, p.233).

Considera, assim, a discussão sobre a técnica como alheia à arte e a indissolubilidade do todo (técnica-obra) se pronuncia idêntico e não-idêntico, já que uns geram-se reciprocamente e outros mostram que a obra sem conteúdo não teria sentido e sem exterior nem seria obra.

Quando diz que de nenhum modo “o exterior é meramente determinado pelo interior”, Adorno, contemporâneo das revoluções musicais do século XX, se contrapõe ao não formalizado, ao não paralinguístico no contexto da construção musical enquanto procedimento técnico composicional. Este deverá, de modo explícito ou implícito, estar realizado e ser passível de ser conhecido. Progride através dos meios de realização, de fora para dentro, mas isto nunca impediu o espírito de constantemente domina-los e concebê-los passo a passo, mesmo que previamente conhecidos. Esta progressão encontra seu ápice divisório entre a reflexão do fazer externo e as intenções internas na segunda metade do século XIX em diante, como confirma Adorno:

A técnica composicional enquanto reflexão sobre os meios, os quais em princípio eram distintos do fim, em origem sem dúvida o mesmo que o tratamento do parâmetro instrumental enquanto uma particular destreza artística derivada da reprodução, não se sedimentou até a segunda metade do século XIX como parte da composição. A tecnificação da obra de arte musical amadurece com a inclusão de técnicas que se haviam desenvolvido extraterritorialmente, no curso da evolução técnica global (ADORNO, 2006, p.235).

A tecnificação, neste contexto, significa mais que tecnologias, isto é, o avanço cada vez mais insurgente e imperante dos instrumentos musicais, por exemplo, ou das possibilidades de combinação, resolução ou agrupamento. Haveria, para Adorno, mais que uma influência cruzada. Adorno refere-se, por exemplo, a Berlioz como “protofenômeno da modernidade”, especialmente no que tange à conjunção técnica composicional e atualização instrumental. E, ainda sobre o compositor francês, diz Adorno: “Ele criou a técnica composicional em sentido estri-

to, como controle consciente de si mesmo de um extrato do material, o da realização instrumental, até então deixado para a intuição” (ADORNO, 2006, p.236).

Usando esse divisor de águas, diz que posteriormente a Berlioz, Liszt, Strauss, cuja separação entre técnica e composição tinha aparecido de maneira provocantemente inocente, houve um “progresso” em direção à primazia do que ele chama de “controle racional” da obra onde o extremo da racionalidade faz com que a técnica e o integral da obra sejam unidade. E faz, igualmente, com que essa unidade mostre a obra de modo que ao mesmo tempo ela seja e expresse.

Tecnificação da obra de arte igualmente se refere ao fato de que, mais e mais, a consciência da construção técnica tomou o todo da obra consciente. Isto inclusive vai-se dando, no tempo, através do que seja “ensinável” das técnicas composicionais. Ensinar, neste caso, significa conhecimento *a posteriori*, analítico, que se parametriza e, de alguma forma, condiciona o passar adiante a “tecnificação” da obra. Mário de Andrade se refere ao ensinável na arte em dois momentos. Num, o essencial, diz que “[...] a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte um elemento, o material, que é necessário por em ação, mover, pra que a obra de arte se faça [...] Afirmemos [...] que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão” (ANDRADE, 1938, p.11).

Num segundo momento mostra a ligação insubstituível com o espírito:

[...] não temos que aprofundar [...] para reconhecer a necessidade imprescindível de uma técnica pessoal [...] Mas essa técnica pessoal é insensível, porém; cada qual terá que procurar e achar a sua, pra (*sic*) poder se expressar com legitimidade [...] A “técnica”, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si (*sic*) o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura (Idem, p.25).

Quanto à idéia de conteúdo espiritual, Adorno diz que essa noção que se projetasse para fora “com ajuda de uma técnica concebida de maneira não menos retificadora, é filistéia. O interior e o exterior geram-se reciprocamente” (ADORNO, 2006, p.234).

Assim, o conceito de “técnica pessoal”, de Mário de Andrade, aflora no texto adorniano, quando este último também afirma que as técnicas “em seu sentido mais estrito prosperaram, na maior parte das vezes, junto com o procedimento composicional mesmo”, isto é, através das práxis individuais. E, portanto, passíveis de serem ensinadas (Idem, p.235).

A ideia de ensinamento de técnicas de criação não invalida em absoluto a obra como resultado, mas faz um efeito importante que sempre é bom lembrar: influencia. De certo modo, considerando a importância da obra donde aquela técnica foi proveniente e foi posteriormente estudada, “inventa” tradição.

Mário de Andrade faz ver, nesse ponto, o *quantum* de divórcio que recentemente a música pode ter, na sua relação criação/recepção, devido ao que Adorno estaria chamando de controle racional da obra de maneira técnica como integralidade. Por primeiro, Mário de Andrade diz que é preciso distinguir técnica (que ele traduz por treino, prática) de conhecimento técnico, que segundo ele seria a vida intelectual da técnica. E continua:

A técnica em si nunca é demais, não está em condições de inflar abusivamente. Porque ela é só do artista em seu ofício e nunca do público. Não sendo do público (mesmo contando como público o próprio artista, depois de feita a sua obra-de-arte), ela não prejudica nem facilita o fenômeno da compreensão estética. Ela simplesmente não existe (ANDRADE, 1938, p.24).

Entretanto, o divórcio supramencionado faz do processo composicional contemporâneo sua força e individualidade, já que:

[...] o artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (Idem, p.12). Pois, como diria Adorno, “de todas as maneiras a teoria não fica completamente invalidada frente à práxis: ela mesma surge na reflexão sobre suas experiências” (ADORNO, 2006, p.245).

A práxis, essa “reflexão sobre suas experiências”, denuncia aquilo que se poderia chamar, no finalizar de uma obra, de técnica pessoal, a qual se não se reduz apenas a uma busca, mas principalmente uma incessante procura pela *verdade interior* do artista em realizar e como realizar a obra a um só tempo. Mário de Andrade se refere à técnica pessoal com muita ênfase, especialmente como “*uma procura técnica de resolver o seu problema pessoal diante da obra de arte*” (ANDRADE, 1938, p.24, grifos do autor).

O Compositor contemporâneo

Pode-se notar, advindo do pensamento desses dois grandes autores, que existe, de alguma forma, uma colocação metafísica para a realização da obra musical no que se refere à composição. Ou seja, a técnica, embora inegavelmente sempre existente e imprescindível para a constituição da obra, é pertença, mas não aparência dela. A obra integral, por sua vez, inegavelmente existente, principalmente em seu conteúdo e significado, está eivada da técnica de construção dela, indissolivelmente. Seria algo, mal comparando, como a alma e o corpo da composição.

Por outro lado, deduz-se que a técnica e a realização da

obra — e então, como colocamos, o artesanato e a composição — são divisíveis do ponto de vista mais fundamental: o do ensino. Como já notaram e discutiram Adorno e Mário de Andrade, a parte ensinável da composição é efetivamente a técnica, ou as técnicas. Mas, como enunciou enfaticamente o compositor brasileiro Harry Crowl, numa mesa redonda de discussão sobre o *métier* composicional, “técnica é fundamental; agora, imaginação é indispensável” (III ENCONTRO NACIONAL, 2005, p.47).

Isto remete, na contemporaneidade, a uma situação cada vez mais insurgente na composição, qual seja, a técnica como finalidade expressiva. Desde os inícios do século XX, onde a revolução da “linguagem” musical se começa a fazer, como se sabe, a crescente busca da originalidade técnica construtiva da obra musical terminou por abarcar e envolver todo o processo de conteúdo expressivo da música contemporânea, caminho para a busca do novo, fazendo com que os próprios nichos técnicos as separassem. Durante as décadas de 1960 e 1970 houve um agravante extremo dessa situação, de forma que certa mentalidade de “vanguarda” pretendeu polarizar a ontologia musical, isto é, a pertinência das realizações composicionais que simplesmente não se enquadrassem nas sempre novas e experimentais visões técnicas de composição, como sendo, lembrando Wiora, o único e possível caminho para a composição contemporânea. Entretanto, como qualquer movimento radical ou propenso à radicalização, após sedimentações e afirmações, tendeu a uma relativização; com isso, uma certa volta, digamos assim, à vigência da integralidade expressiva da obra se fez, convivendo mais ou menos pacificamente com todas as experiências e conquistas até então assertadas, a tradições havidas e “inventadas”, retomadas e atualizadas. Porém isto se fez de maneira estamentária; assim, houve e continuou havendo aquela separação típica do pós-modernismo, em cujo seio o valor e a validade parecem se bastar apenas intrinsecamente, sem efetivamente se tocarem. A era dos estilos e influências aparentemente passou.

Tanto Adorno como Mário de Andrade se referem a esse fe-

nômeno, um mais em favor do contexto contemporâneo, outro mais em favor da continuidade e transformação gradual da tradição. Diz Adorno:

[...] a técnica musical e o conteúdo musical, totalmente imbricados, se devoram tal e qual os dois leões na velha comédia. A técnica musical já não funciona como corretivo do assunto mas se converte em instância única. O fetichismo no qual se movem os meios da cultura oficial musical continua triunfando entre seus inimigos vanguardistas (ADORNO, 2006, p.239).

E refere Mário de Andrade, sobre a contemporânea precedência da técnica sobre a integralização da obra:

A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a mera organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, sinão (*sic*) filosofantes e não aos artistas que devemos ser [...] o equilíbrio ainda não se conseguiu [...] E é justamente essa atitude estética o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: essa contemplação, essa serenidade oposta ao engeguecimento das paixões e interesses (ANDRADE, 1938, p.29-30).

Considerando, ainda, a indissociabilidade artesanato/obra, conteúdo/forma, conclui Mário de Andrade: “[...] *puseram de lado essa importantíssima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela para que ela se torne legitimamente arte*” (Idem, p.30. Grifos do autor).

Claramente coloca-se aqui, então, a não subsunção de uma técnica, seja tradicional seja nova, a um objetivo artístico feito obra, seja em relação ou continuidade à tradição ou pretensiosamente inovadora. Ou seja, o “desenvolvimento e inflação do conhecimento técnico”, como já referia Mário de Andrade (Idem, p.28), não devem obscurecer a “correção verificável na composição, elevada ao absoluto que se produz a custo de um conteúdo de verdade que não

cabe buscar em lugar algum fora da obra”, como referido por Adorno (ADORNO, 2006, p.238).

O compositor contemporâneo, mormente o brasileiro, descortina pelo menos três espaços composicionais onde possa entrar e sair.

Poéticas que associem a composição acústica a diversas práticas tecnológicas. Derivadas diretamente das radicais rupturas das vanguardas, utilizam-se posmodernamente da evolução tecnológica direcionada a uma nova expressividade ou falta de expressividade como expressão. As técnicas são todas inscritas na inovação (novidade) entre linguagem e construção de linguagem. Poéticas cuja ligação música/tecnologia ocupa um segundo plano na criação ou, mesmo, sequer existe. São os efeitos do original enquanto transfiguração da ou de alguma tradição (os movimentos neo, as citações extensas, ocultas, inclusas, etc., o pseudorevisionismo e revisitações). As técnicas são todas adstritas ao continuísmo, a idéias reformuladas de coerência e lógica, maestrias.

Por fim, poéticas mistas, também chamadas ecléticas (com toda a problemática que vocábulo carrega) ou, no dizer de José Maria Neves, “de uma percepção pluri-sensorial da obra de arte” (NEVES, 1981, p.166) das quais um dos grandes exemplos é Almeida Prado. As técnicas são envolvidas pela “memória” das “tradições inventadas” e humor, sátira, paródia, teatro musical, motivações extramusicais em abundância, imagética abstrusa tanto quanto literária (mas não no senso do romantismo) e, por vezes usando o referencial da música de mercado da indústria cultural.

Afinal, o que se talvez possa depreender deste excurso que fizemos em torno da composição contemporânea é que, principalmente, ela instituiu para si própria sua instância criadora e autossustentável. O fruível desta vertente criadora não é exigente de espalhamento ou mobilidade social, mas pura e simplesmente de sobrevivência. Em grande parte criou e alimenta nichos para si em forma de departamen-

tos universitários, festivais específicos, selos de gravação particulares (quando for o caso) ou, mais recentemente, o uso das tecnologias de informação de massa e redes sociais como espaços existenciais em si. É curioso observar como, até mesmo do ponto de vista muito humano das relações de aceitação social, essa composição demanda não mais que uns poucos ouvintes – mas um certo grupo, mais ou menos específico, de sabedores de sua existência e valor associado.

Já em 1958, Milton Babbitt observara que em vez de lamentarem o óbvio e irreparável rompimento entre a música de vanguarda e o público, os compositores, como os matemáticos, deveriam voltar as costas ao público e exigir seu lugar legítimo na academia. Caso contrário, a música deixaria de evoluir e, nesse importante sentido, de viver (in KERMAN, 1987, p.135). Basicamente o que se vê aqui é a sobrevivência da composição enquanto composição, isto é, contemporaneamente na continuidade de seus processos técnicos e/ou técnico-expressivos de condução (mesmo que se possa objetar, em princípio, o termo evolução usado pelo eminente compositor americano, para ilustrar uma pretensa “morte da arte composicional” à Hegel/Fukuyama).

A relação composição e recepção da composição e sociedade é ampla e complexa demais para se discutir aqui. Por isso, a deixo para, quiçá, outra vez. Menciono apenas uma passagem, do *Livro das Sonoridades*, de Silvio Ferraz (2005, p.127), talvez ilustrando o novo querendo ser novo, mas já sendo original e também por ser muito sugestiva:

“Entrevistando um candidato a compositor, perguntei-lhe sobre suas composições. Ele prontamente me apresentou uma série de peças, cada uma segundo um receituário teórico qualquer, mas todos muito importantes. Li as peças com atenção, mas algo me incomodava. Faltava alguma coisa ali? Teoricamente tudo estava correto, mas faltava algo. Perguntei então por que ele compunha música. O que mais lhe atraía em música? Quais suas referências, aquilo que ele mais gostava de ouvir, e assim por diante. Nada, nenhum compositor em especial, nenhuma música.

Havia nele uma grande apatia quanto à música, mas um interesse enorme em ser aprovado como compositor”.

Referências

ADORNO, Theodor W. Música y Técnica. In: *Escritos Musicales I-III*, Obra Completa nº 16. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est que c'est le contemporain?* Paris: Rivages, 2008.

ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. In: *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, 1938.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno. Modos & Versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

III ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSITORES UNIVERSITÁRIOS. Colóquios. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades (notas dispersas sobre composição)*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPESP, 2005.

HOBBSBAUM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 2ª ed.

LEITE, Rogério Cezar de Cerqueira. *Monteverdi, o Maquiavel da música*. Folha de São Paulo. Suplemento MAIS!, 14 de março de 2004, p.3.

NASCIMENTO, João Paulo Costa. *Abordagens do Pós Moderno em Música. A incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PONDÉ, Luis Felipe. *Contra um mundo melhor. Ensaio do afeto*. São

Paulo: Leya, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, 11ª ed.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses. O pósmodernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SCLIAR, Moacyr. *O chato e o medíocre*. Folha de São Paulo. Suplemento MAIS!, 13 de outubro de 2002, p.10.

SHOSTAKOVITCH, Dmitri. *The Power of Music*. New York: MusicJournal, 1968.

WIJORA, Walter. *The four ages of music*. Londres: Dent & Sons, 1965.

Revista da Tulha

USP