

ISSN 1981-7126

música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

volume 4 • número 2 • setembro de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

Maria Tarcisa Silva Bega

Chefe do Departamento de Artes

Maurício Soares Dottori

Coordenador do Curso de Música

Hugo de Souza Mello

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música

Silvana Scarinci

Editores chefes

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Norton Dudeque (UFPR)

Conselho Editorial

Roseane Yampolschi (UFPR)

Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)

Conselho Consultivo

Acácio Piedade (UDESC)

Adriana Lopes Moreira (USP)

Ana Rita Addessi (Università di Bologna, Itália)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Carole Gubernikof (UNIRIO)

Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Fausto Borém (UFMG)

Ilza Nogueira (UFPB)

John Rink (University of London, Inglaterra)

Jusamara Souza (UFRGS)

Luis Guilherme Duro Goldberg (UFPEL)

Marcos Holler (UDESC)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Mariano Etkin (Universidad de La Plata, Argentina)

Paulo Castagna (UNESP)

Rafael dos Santos (UNICAMP)

Sergio Figueiredo (UDESC)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Capa: Geraldo Leão (sem título)

Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 4, n. 2 (set. 2011) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2011.

Semestral

ISSN 1981-7126

1. Música: Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. II. Título

CDD 780.5

Solicita-se permuta: ppgmusica@ufpr.br – Tiragem: 250 exemplares As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

5 Editorial

Artigos

- 7 Matizes do Jazz na música dominicana
The Jazz tinge in Dominican Music
Paul Austerlitz e Alvaro Neder
- 39 Maurice Ravel e a Guerra
Maurice Ravel and the War
Danieli Verônica Longo Benedetti
- 67 A atuação da família no desenvolvimento das habilidades do futuro músico
The Role of Family on the Development of Musical Skills of the Future Musician
Miriam Grosman
- 81 Que 'gênio' foi Villa-Lobos?
What "Genius" was Villa-Lobos?
Gabriel F. Moreira
- 93 Música e sintaxe: implicações para a subjetividade e a ordem social
Music and Syntax: Implications for Subjectivity and Social Order
Alvaro Neder
- 108 Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani
What is Measured and Unmeasured in the Rhythmic approach of Jose Eduardo Gramani
Alexandre Piccini Ribeiro e Marcelo Pereira Coelho
- 127 Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin
Music as Discourse: a Perspective from the Philosophy of the Bakhtin Circle
Sílvia C. N. Schroeder e Jorge L. Schroeder
- 154 Sobre os autores
About the authors
- 156 Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Editorial

Apresentamos o Vol. 4, n. 2 da Revista *Música em Perspectiva*, com a colaboração de diversos autores, em sete artigos inéditos, que abordam diferentes temáticas nas subáreas da educação musical, musicologia histórica, teoria, análise e filosofia.

O texto de Paul Austerlitz e Álvaro Neder, sobre as matizes do Jazz na música na República Dominicana, tem como abordagem a verificação da influência do gênero Jazz sobre a música dominicana. Os autores procuram destacar no texto, o caráter inovador que o Jazz recebeu nesse país, especialmente por compositores como Tavito Vásquez, que criou um formato híbrido de Jazz e Merengue, reafirmando influências da música africana e americana nesse modelo composicional.

Danieli V. L. Benedetti, por sua vez, seguindo também numa abordagem musicológica, apresenta no segundo texto desta edição, um estudo sobre as correspondências do compositor francês Maurice Ravel (1875-1937) durante o período da Primeira Guerra Mundial, destacando a influência que os ideais de defesa da pátria trouxeram para a produção musical de Ravel, no referido período estudado.

O terceiro artigo desta edição é um texto sobre educação musical no qual Miriam Grosman discute o papel da família e sua função significativa para auxiliar o desenvolvimento das habilidades musicais da criança. Para embasar suas reflexões, a autora revisa conceitos e ideias sobre ambiente sócio cultural, fatores ambientais e genéticos. Ao final do texto, para reafirmar dados relacionados à discussão teórica, a autora apresenta alguns exemplos de como famílias, de renomados músicos, exerceram de forma decisiva, influência sobre suas trajetórias de musicistas profissionais.

Gabriel F. Moreira, autor do quarto artigo, traz um estudo sobre Villa-Lobos sob o ponto de vista da construção de sua imagem como compositor. Moreira procura elucidar que foi especialmente por meio da crítica musical e da construção historiográfica que o compositor manteve suas obras associadas às categorias “originalidade” e “autenticidade”, conferindo-o uma imagem de

“gênio”, no sentido romântico deste conceito. O autor, portanto, traz em seu texto uma reflexão dessa concepção de genialidade de Villa-Lobos, por meio de uma análise sobre a construção musicológica brasileira acerca deste compositor.

Em seu texto “Música e sintaxe: implicações para a subjetividade e a ordem social”, Álvaro Nader trata sobre a sintaxe tonal, como modelo para as experiências atonais do início do século XX, ilustrando sua argumentação por meio das Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas Op. 9, de Anton Webern. Para teorizar a relação entre música e subjetividade - na qual o autor procura tratar sobre a compreensão do papel da música na transformação ou manutenção da ordem simbólica - o conceito de *chora* semiótico, desenvolvido por Julia Kristeva, é trazido em relevo no artigo. Nader, portanto, analisa consequências que a organização do discurso musical traz para a subjetividade, particularmente por meio da sintaxe.

Alexandre P. Ribeiro e Marcelo P. Coelho, autores do penúltimo texto deste volume, no artigo “Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani”, tratam inicialmente de dados sobre a pesquisa em educação rítmica do José Gramani e a defesa da ideia deste compositor sobre o elemento musical como elemento não aritmético. Citando as séries e polimetrias de Gramani, os autores sugerem que estas obras suscitam desdobramentos na área filosófica e composicional e trazem por fim uma reflexão sobre a ideia de “não medida de ritmo”.

Concluindo este volume, Silvia C. N. Schroeder e Jorge Luiz Schroeder abordam a dicotomia da discussão sobre a música e aspectos sociais/normativos, ou individuais/expressivos, e trazem uma forma de concepção da música que utiliza, como base epistemológica, a teoria enunciativo-discursiva de pensadores do círculo de Mikhail Bakhtin. Os autores, portanto, caracterizam o funcionamento linguístico dentro dessa perspectiva e procuram articular tal caracterização no contexto musical.

Rosane Cardoso de Araújo
Norton Dudeque

Matizes do Jazz na música dominicana

Paul Austerlitz
Álvaro Neder
(IFRJ)

RESUMO: Este artigo considera a influência do jazz sobre a música da República Dominicana. A dupla significação do jazz como, de um lado, uma forma genericamente estadunidense, e, de outro, uma forma especificamente afro-americana, promove contradições em sua assimilação dominicana. Embora o jazz tenha frequentemente permanecido fora da corrente dominante nos Estados Unidos, representa conexões com os EUA hegemônicos para alguns dominicanos, que o veem como um marcador cosmopolita de prestígio social. Entretanto, inovadores dominicanos como o saxofonista Tavito Vásquez criaram brilhantes híbridos de jazz e merengue que afirmam as bases partilhadas da música de influência africana nos EUA e na República Dominicana.

PALAVRAS-CHAVE: jazz; República Dominicana; etnomusicologia

THE JAZZ TINGE IN DOMINICAN MUSIC

ABSTRACT: Considers the influence of jazz on music of the Dominican Republic. Jazz's double signification as a generically North American form on one hand and a specifically African-American form on the other fosters contradictions in its Dominican assimilation. While jazz has often stood outside of the dominant mainstream in North America, it represents connections to the hegemonic U.S. to some Dominicans, who see it as a cosmopolitan marker of social status. Dominican innovators such as saxophonist Tavito Vásquez, however, created brilliant merengue-jazz hybrids that affirm the shared foundation of African-influenced music in the U.S. and the Dominican Republic.

KEYWORDS: jazz; Dominican Republic; ethnomusicology

Desde sua concepção, o jazz desenvolveu-se em diálogo com músicas afro-latinas; Jelly Roll Morton argumentou que os “matizes hispânicos” foram fundamentais para os desenvolvimentos musicais ocorridos na quintessencialmente caribenha cidade de Nova Orleans (Lomax, 1973, p. 63). As duas guerras mundiais do século passado disseminaram a hegemonia estadunidense e suas músicas populares, tendo o jazz se tornado doméstico no mundo inteiro. Fusões especialmente férteis emergiram entre o jazz e outras músicas do Atlântico Negro (ver Averill 1989, Coplan 1985, Pinkney 1989). O jazz latino levantou vôo realmente nos anos 40 sob a influência de inovadores como os afro-cubanos Machito, Mario Bauzá, Chano Pozo e o *bebopper* Dizzy Gillespie. Gillespie escreveu uma vez sobre sua relação com Pozo: “Uma vez que Chano não falava inglês, as pessoas sempre perguntavam, ‘Bom, como vocês se comunicam?’ ‘Deehee no peek pani, me no peek Angli, bo peek African’, respondia Chano [Dizzy no speak Spanish, I no speak English, but we both speak African”, ou seja: Dizzy não fala espanhol, eu não falo inglês, mas nós dois falamos africano] (1979, p. 318). Similarmente, Machito disse uma vez que o “casamento” do jazz com “os ritmos da música cubana não era uma união convencional – era um casamento de amor” (em Waxer, 1994, p. 154). Mas as músicas do Atlântico Negro formam uma constelação variegada, não uma paisagem sonora uniforme; como afirma Paul Gilroy, “a raça não traz consigo nenhuma coroa de significados fixos absolutos” (1993a, p. 109). O estudo da música na diáspora africana, portanto, “envolve a luta com uma questão em particular. É o quebra-cabeças de definir qual estatuto analítico deveria ser dado à variação...entre culturas negras que seus hábitos musicais revelam” (Gilroy, 1993b, p. 79-80). Este ensaio considera criticamente a história da música influenciada pelo jazz na República Dominicana, rastreando sua recepção e desenvolvimento estilístico.

Em uma ocasião, numa festa na República Dominicana, o anfitrião apresentou-me a seus outros convidados como um músico que toca *el jazz clásico*. Pelo tom de sua voz, ficou claro que este cavalheiro tinha o jazz em alta estima. Satisfeito por ser cumprimentado desta maneira e satisfeito por estar na companhia de pessoas que partilhavam minha paixão por música, relatei a meus

novos amigos sobre uma experiência recente em uma cerimônia vudu realizada durante uma semana no Haiti. O evento havia produzido uma forte impressão em mim, pois havia percebido muitos paralelos estéticos entre o jazz e a música vudu. Pensei que meus amigos estariam interessados nesses vínculos. Estava errado: eles demonstraram ter sido pegos de surpresa, reagindo com agitação e exasperação. Eles não viam o vudu da mesma forma que viam “*el jazz clásico*”. À medida que me tornei mais familiarizado com a República Dominicana, descobri que uma ideologia hispanocêntrica prevalece ali lado a lado com muitas influências africanas vitais, resultando em um caso agudo de “ambivalência socializada” em relação à questão racial (Herskovits, 1937, p. 295-960).

Merengue e Jazz no início do século vinte

A população da República Dominicana constitui-se estimativamente de 80 por cento de mestiçagem africana-europeia, 15 por cento negros e 5 por cento brancos; o sociólogo dominicano Pérez Cabral adequadamente chama seu país de “*comunidad mulata*” (Pérez Cabral, 1967, p. 75). O elemento africano neste *mix* é crucial; como atesta Martha Ellen Davis, a mais destacada entre os etnomusicólogos dominicanistas, a República “sem dúvida, deveria ser considerada uma nação afro-americana – isto é, uma nação do Novo Mundo na qual a influência cultural africana figura de maneira proeminente, senão predominante” (Davis, 1976, p. 2). Santo Domingo foi uma colônia espanhola fundada em 1493 por Colombo. Seu terço ocidental foi cedido à França em 1697 e o Haiti foi fundado lá em 1804 como resultado de um levante escravo bem sucedido. Os haitianos entraram na parte oriental da ilha em 1822, expulsando os espanhóis e abolindo a escravidão. A classe dominante dominicana, de compleição tendente à branca, viu desfavoravelmente esta “ocupação haitiana” e trabalhou para expulsar os haitianos. Eles tiveram sucesso e a República Dominicana obteve sua independência em 1844. É significativo que a República Dominicana tenha obtido sua independência do Haiti e não da Espanha: desde

1844, a classe governante dominicana tem propagado uma noção eurocêntrica de identidade nacional.

Depois da retirada da Espanha como força imperial e a ascensão dos EUA como potência mundial, os dominicanos tornaram-se antagonicos em relação à intervenção estadunidense mas foram também atraídos pela riqueza e modernidade ianques. A ambivalência dominicana assumiu uma segunda existência à medida que a dominação neocolonial estadunidense do país se consolidou. Realmente, como demonstrou Frantz Fanon, a ambivalência é inerente à mentalidade colonial (Fanon, 1967, p. 83). Como temos visto, entretanto, sentimentos complexos engendram uma criatividade multifacetada. Os principais determinantes das adaptações dominicanas do jazz são a conexão que os músicos dominicanos sentem com o jazz como resultado, por um lado, do compartilhamento de estéticas afro-derivadas e, por outro lado, da negociação de sentimentos contraditórios resultantes de atitudes neocoloniais.

A música da República Dominicana reflete a etnicidade afro-hispânica do país. Formas neoafricanas, indispensáveis a cerimônias religiosas rurais, predominam. Estas incluem música ritual afro-dominicana das organizações fraternais religiosas como *palos* e *congo*¹ e uma forma processional celebratória chamada *gagá*, que ocorre durante a Semana Santa católica e consiste de uma melodia em hoquetos distribuída entre vários trompetes e acompanhada por percussão². Menos prevalente do que estas formas neoafricanas, músicas europeias tais como preces cantadas chamadas *salves sagradas* são também significantes na paisagem sonora. Situado entre os extremos das influências africanas e europeias há um grande repertório de músicas sincréticas tais como *mangulina*, *bachata* e *merengue*³.

Datando da metade do século 19, as primeiras referências ao merengue o descrevem como uma música de dança de salão relacionada à *danza* pan-

¹ O *palos* e o *congo* dominicanos estão à parte da dança cubana *conga* e da religião *Palos*, embora sejam similares a estas.

² Ver a gravação *Various artists*.

³ Ver Omitido 1997, Davis 1976 e 1981, Fernández e Sánchez 1997, e Pacini Hernandez 1995.

caribenha, que se desenvolveu da elitizada *contredanse* europeia. O merengue distinguiu-se pelo fato de que era dançado por pares independentes (em vez de em grupos) e por influências afro-caribenhas na música bem como por um movimento ondulante dos quadris. Depois de um curto período de modismo nos salões de dança dominicanos, foi rejeitado pelas elites eurocêntricas devido ao seu estilo de dança, que foi considerado vulgar, e por causa de seus elementos musicais de influência africana. A maioria dominicana rural, entretanto, adotou o merengue, nele introduzindo ainda mais influências africanas. Variantes do merengue com diversas instrumentações se desenvolveram em várias áreas da República Dominicana, mas apenas a versão da região de Cibao ganhou destaque. Por volta do início do século 20, o *merengue típico cibaño* (merengue folclórico estilo Cibao), executado com *tambora* (um tambor com duas peles), *güira* (instrumento de metal executado por atrito), acordeão de botões e saxofone alto era a mais popular dança social na região rural de Cibao e em seus *barrios* (bairros urbanos pobres).

No merengue, o estilo do acordeão e do saxofone é baseado em *ostinati* (ou *riffs* repetidos) chamados *jaleos*, que se misturam com os ritmos da *tambora*, *güira* e dança em uma estética de influência africana típica. Além de executar *jaleos*, os primeiros saxofonistas do merengue improvisavam linhas retorcidas em contraponto com o acordeão e a *tambora*. Como relatou a mim um nativo do Cibao que dançou em muitas *fiestas* de merengue durante o início do século 20, os saxofonistas “costumavam ornamentar e tocar montes de escalas e coisas bonitas: muito bonito. Seu acompanhamento ia para cima e para baixo . . . ele saía do merengue mas permanecia dentro do ritmo”⁴. A similaridade deste estilo de tocar saxofone com a improvisação do jazz coloca a questão de uma possível influência jazzística sobre o merengue inicial, mas os grupos de merengue incorporaram saxofones antes do período da influência dos EUA na República Dominicana. Instrumentos de sopro estavam presentes no merengue rural já no

⁴ Entrevista com Pichardo. Este estilo de execução de saxofone pode ser escutado no CD Omitido 1997a.

século 19 e o saxofone havia se fixado na música por volta de 1910 (Hoetink, 1982, p. 206, Rodríguez-Demorizi, 1971, p. 87, Pichardo n.d.b.).

O vínculo estético entre o merengue em seus primórdios e o jazz, portanto, resulta de ingredientes musicais compartilhados e não de influências estadunidenses; as duas músicas desenvolveram-se por meio da união de sensibilidades africanas e europeias. O folclorista e compositor dominicano Estéban Peña-Morell certa vez inverteu a questão de uma possível influência jazzística sobre o merengue antigo ao perguntar divertidamente "o jazz se originou em Santo Domingo?" (Anônimo 1931).

Um olhar mais de perto sobre a história estilística do merengue antigo ilustrará o caminho que a mistura de sensibilidades africanas e europeias seguiu na República Dominicana. Emulando *orquestas* de salão, que apresentavam instrumentos de sopro, músicos de *barrio* de merengue incorporavam ocasionalmente um bombardino em seus grupos. De acordo com músicos de Cibao que estiveram em atividade durante o início do século 20, o saxofone alto foi usado inicialmente no merengue apenas em ocasiões em que um executante de bombardino não se encontrava disponível (Alberti 1975, p. 87). O compositor dominicano Julio Alberto Hernández se lembra que executantes de bombardino injetaram matizes de sabor local, afro-caribenho na nobre *danza*, de origem europeia: "O bombardino desempenhava um papel especial [na *danza*]. Realizava um acompanhamento rítmico... Eles improvisavam ritmos *típicos* (folclóricos), ritmos tropicais, que tinham um certo caráter... Havia alguns excelentes executantes de bombardino, com embocaduras especiais. Frequentemente as pessoas prestavam atenção ao bombardino em vez de dançar".⁵

A execução do saxofone no merengue antigo era, portanto, baseada no estilo do bombardino. O saxofonista Antonio Lora, que estava em atividade no início do século 20, explica que uma abordagem mais adequada às texturas percussivas da tambora e do acordeão logo emergiu: "o saxofone era o melhor instrumento . . . para a música *típica*. O bombardino soava terrível; soava como

⁵ Entrevista com Hernández.

um trombone. O saxofone . . . complementava melhor o acordeão”⁶. Hernández acrescenta que o “acompanhamento do saxofone veio da danza. Mas uma vez que saxofones são mais flexíveis que bombardinos . . . , bem, eles tocavam montes de variações e piruetas, para cima e para baixo”⁷. Pedro “Cacú” Lora e Avelino Vásquez foram os primeiros saxofonistas a tocar merengue regularmente e os arquitetos do estilo original do saxofone no merengue.

A República Dominicana sofreu severas dificuldades econômicas no início do século 20 e seus credores europeus ameaçaram enviar navios de guerra para cobrar dívidas não pagas. O presidente Wilson, dos EUA, considerou inaceitável a possibilidade de uma presença militar europeia no Caribe e, evocando o Corolário de Roosevelt à Doutrina Monroe (que conclamou os EUA a oporem-se à presença colonial europeia na América Latina), ordenou uma invasão estadunidense da República Dominicana em 05/05/1916. No ano seguinte, os Marines estabeleceram um governo militar que governou o país até 1924. Os dominicanos não ficaram de braços cruzados frente à ocupação estadunidense: populações rurais desencadearam uma guerra de guerrilha, enquanto as elites urbanas montaram um programa internacional de protesto na frente diplomática. Este programa foi bem sucedido: ele eventualmente forçou os EUA a “abandonar a ocupação” (Calder, 1984, p. 241). Associado à campanha diplomática, o clima de nacionalismo cultural fomentou o culto de tudo o que fosse dominicano.

Ao mesmo tempo, entretanto, muitos dominicanos foram atraídos pela cultura popular estadunidense que os Marines haviam trazido. Estas tendências em competição estavam no centro das repercussões musicais da ocupação. No início da ocupação, as elites dominicanas possuíam gostos europeus em música, rejeitando tanto a música afro-caribenha local e rústica quanto as importações modernísticas estadunidenses em favor da valsa, polca, danza e o danzón cubano. O espírito de resistência, entretanto, com certeza exerceu o papel de inspirar compositores da cidade de Santiago de los Caballeros, na região de Cibao, a escrever música erudita nacionalista romântica baseada no merengue e outras

⁶ Entrevista com Lora.

⁷ Entrevista com Hernández.

formas locais. Influenciado por esta tendência, o líder da mais importante banda de danças de Cibao, Juan Espínola, ganhou fama por executar refinados arranjos de merengue, reminiscentes do estilo danza, para dança de salão (Incháustegui, 1974).

Em 1921, Juan Pablo “Pavín” Tolentino fundou a Orquestra Bohemia, que em breve tiraria o lugar do grupo de Espínola como a primeira orquestra de salão de Cibao. Como Espínola, Tolentino começou especializando-se no danzón cubano, que demandava duas clarinetas, corneta, bombardino, baixo acústico e percussão. A crescente popularidade da música estadunidense, entretanto, manifestou-se na mudança de instrumentação do grupo: em uma década, a Orquestra Bohemia havia se tornado uma *jazz band* consistindo de três saxofones (ou clarinetas), corneta, violino, bombardino, tuba, banjo, bateria e percussão⁸. O pianista Luis Alberti trouxe um novo grupo à cena em 1928 e, com a onda da música estadunidense em plena força, ele o chamou Jazz Band-Alberti⁹. A Orquestra Bohemia e o grupo de Alberti competiram pela posição de representantes das mais autênticas vozes do jazz da cidade; quando a Orquestra Bohemia acrescentou um banjo, Alberti teve que ter um também (Alberti, 1975, p. 30).

Como se pode imaginar, a onda do jazz não encontrou uma reação inteiramente favorável em face do sentimento anti-ianque que predominou como resultado da ocupação: em certo momento, os músicos chegaram a boicotar a execução de música estadunidense. Em 1933, Alberti teve a ideia original de tirar proveito da popularidade do jazz executando merengues com instrumentação de *big band*. Tolentino fez o mesmo logo em seguida, reforçando sua banda regular com um grupo *típico* de merengue que consistia de acordeão, tambora e güira (Incháustegui, 1973). A tambora, a güira e o acordeão foram permanentemente incorporados nas bandas de Alberti e Tolentino¹⁰, e o merengue logo encontrou

⁸ Entrevista com Tolentino.

⁹ Mais tarde, este grupo chamou-se, sucessivamente, Orquestra Lira de Yaque, Orquestra Presidente Trujillo, Orquestra Generalísimo Trujillo e Orquestra Santa Cecilia.

¹⁰ Estas *orquestas* usaram acordeões em vez dos harmonicamente limitados acordeões de botão utilizados no merengue *típico*.

um lugar permanente, embora pequeno, nos repertórios das bandas de dança de Cibao. Desenvolveu-se uma prática de finalizar cada baile com um merengue¹¹. Foi precisamente a experiência neocolonial que despertou o interesse das elites de Cibao no merengue; antes da ocupação eles haviam rejeitado as formas locais.

Alguns dos parentes mais jovens do pioneiro do saxofone *típico* Avelino Vásquez que vinham tocando na Orquesta Bohemia formaram seu próprio grupo em 1932. A Orquesta los Hermanos Vásquez logo se tornou a orquestra de danças número um da região, e permaneceu popular até o fim dos anos 40. A rua onde viviam muitos dos Vásquez e onde a orquestra ensaiava se tornou conhecida como “La Calle Alegría” (“Rua Alegria”), porque os ensaios da orquestra eram tão divertidos que as pessoas se juntavam ali para ouvir e dançar. A Orquesta los Hermanos Vásquez incluía vários excelentes saxofonistas, que conduziam experiências inovadoras ao aplicar jaleos de acordeão estilo merengue à seção de saxofones da jazz band. O compositor Hernández escreveu isto a respeito do papel da atividade musical em La Calle Alegría no desenvolvimento do estilo de saxofone do merengue:

O papel do saxofone no merengue adquiriu suas características tradicionais graças às contribuições dos celebrados músicos populares de Santiago [de los Caballeros], tais como Pedro “Cacú” e a família Vásquez, que converteram a ruela conhecida como “Rua Alegria” em uma intensa prospecção de elocubrações saxofonísticas que serviram de modelo para a moderna orquestração de nossa dança *típica*¹².

A fusão da essência do merengue, jaleos de saxofone, com o jazz estava no coração do vínculo simultâneo da música com a cultura local e cosmopolita. Estava também no coração da qualidade dançante da música.

Entrementes, habitantes dos barrios continuaram a dançar o merengue baseado no acordeão. Dois tipos de merengue típico cibaño eram prevalentes no início do século vinte: uma forma seccional com partes denominadas *paseo*,

¹¹ Alberti, 1975, p. 29, entrevista com Tolentino.

¹² Hernández, 1969, p. 61.

merengue e *jaleo* e uma forma de uma parte apenas chamada *pambiche*¹³. Embora seja provável que ambas já existissem antes da ocupação por parte dos EUA, frequentemente se diz que o *pambiche* se originou durante este período. Conforme esta versão, os Marines estadunidenses algumas vezes iam a festas locais mas não sabiam dançar o *merengue* corretamente, terminando por misturar passos do *fox-trot* com os do *merengue*. Imitando os estadunidenses, os dominicanos da cidade de Puerto Plata criaram um passo de dança chamado *merengue* estilo *yanqui*, que era acompanhado por um ritmo sincopado de tambora. A nova dança tornou-se associada a uma canção sobre um tecido chamado “Palm-Beach” (ver a gravação Omitido, 1997).

Palm-Beach es mejor que drill,

Y es mejor que el cashmir.

Con él yo voy a fiestar,

*Y con mi novia a bailar.*¹⁴

Palm-Beach é melhor do que drill,

E é melhor que cashmere;

Com ele vou festar,

E com minha namorada dançar.

O novo estilo teria passado a se chamar *pambiche*, uma dominicanização do anglicismo “Palm Beach”: assim como o tecido Palm Beach não era nem *cashmere* nem *drill*, o *pambiche* não era nem *foxtrote* nem *merengue*. A estória sobre a origem do *pambiche* inverte as relações de poder da era da ocupação: os dominicanos tiveram dificuldades em se haver com o poderio militar estadunidense, mas sua superioridade na pista de dança era inquestionada, e eles

¹³ Estes dois tipos continuam sendo executados hoje, embora na atualidade o *paseo* seja usualmente retirado da forma seccional. Ver a gravação OMITIDO 1997.

¹⁴ Alberti, 1971, p. 79.

até mesmo criaram um novo gênero a partir da inabilidade coreográfica dos Marines!¹⁵

Eurofilia e Merengue-Jazz

O ditador dominicano Rafael Trujillo ascendeu ao poder em 1930. A despeito do fato de que ele próprio era de origem mestiça africana e europeia e a despeito do fato de que sua própria avó era de ascendência haitiana, Trujillo abraçou uma ideia racista de dominicanidade que excluiu vínculos explícitos com a África e o Haiti da cultura nacional sancionada oficialmente. As atitudes de Trujillo sobre as influências africanas e haitianas na República Dominicana revelam contradições que são básicas na cultura dominicana. Trujillo perseguiu haitianos, mas era, ele mesmo, de ascendência parcialmente haitiana. Ele instituiu uma lei que baniu práticas mágico-religiosas derivadas da cultura africana tais como o vudu, mas era conhecido por praticá-las ele mesmo. Mesmo hoje, tais práticas mágico-religiosas são raramente discutidas na República Dominicana a despeito de sua ubiquidade. O extremismo do anti-haitianismo de Trujillo foi epitomizado em seu massacre de 1937 de talvez mil e duzentos (ou mais) haitianos residentes na República Dominicana¹⁶.

A despeito da disseminada antipatia à sua ditadura brutal, Trujillo, como outros nacionalistas populistas, possuía o que um observador denominou "um domínio seguro daquelas áreas sensíveis da psicologia nacional" (Crassweiler, 1966, p. 78): ele sabia como motivar as massas através do uso de "cor, drama e espetáculo" (Crassweiler, 1966, p. 358). Trujillo apresentava-se com fardamento militar completo, frequentemente complementado por ornamentados chapéus

¹⁵ Esta estória é ainda frequentemente contada, talvez porque a República Dominicana seja ainda sujeita a uma dominação neocolonial por parte dos Estados Unidos (os EUA ocuparam a República Dominicana novamente em 1965 e continuam a exercer uma influência de bastidores na política dominicana). Como foi mencionado, o pambiche ainda é executado hoje como uma forma musical, mas a dança merengue estilo yanqui caiu em desuso, sendo que não consegui encontrar qualquer informação específica a respeito de sua coreografia.

¹⁶ Estimativas do número variam de mil e duzentos a quarenta mil.

com penas de avestruz (similares aos usados por Marcus Garvey), em ocasiões formais. Ele compreendeu que a cultura popular pode ser um potente símbolo da nação-estado. Havia muito tempo que era ávido praticante de danças sociais, e determinou que o merengue cibaeño deveria tornar-se uma música nacional. Em 1936, Trujillo trouxe a orquestra de Luis Alberti, renomeada Orquesta Presidente Trujillo, de Santiago para a capital para executar arranjos de merengue no estilo big band em bailes da alta sociedade. Todas as orquestras de dança do país foram convocadas a executar merengues de composição recente em louvor ao ditador, e o merengue se tornou um item obrigatório das transmissões de rádio. Para manter-se de acordo com a linha do partido, pesquisadores afirmavam que “a música folclórica dominicana não pode derivar senão da música espanhola” (Nolasco in Davis, 1976, p. 22), e Luis Alberti opinou que o “merengue nada tem a ver com ritmos negros ou africanos” (Alberti, 1975, p. 71).

Ao lado de Luis Alberti, o maior expoente do “*merengue tradicional*”, como o merengue de big band influenciado pelo jazz foi mais tarde chamado, foi a Super Orquesta San José, destacando Joseito Mateo (o “Rei do Merengue”) nos vocais¹⁷. Mateo descreve a impressão que a inovadora fusão de Luis Alberti, de merengue rústico e elaborado jazz de big band, causou nos músicos jovens:

Luis Alberti ascendeu diretamente à alta sociedade, porque era uma orquestra de elite, patrocinada por Trujillo. Trujillo fez com que eles tocassem nos salões e quando os vimos pela primeira vez eles estavam ótimos. Além disso, ele era um grande músico. Esta era outra classe de merengue; os músicos tocavam melhor. Isto é, eles respeitavam convenções musicais . . . tais como crescendos, mordentes, moderato; tudo que a música [clássica] possui. Eles fizeram *isso* e o resultado soou muito bonito ¹⁸.

As influências do jazz sobre o novo merengue apenas intensificaram sua associação com a sofisticação cosmopolita, aumentando sua desejada distância em relação à cultura afro-dominicana.

¹⁷ Ver a gravação Omitido 1997.

¹⁸ Entrevista com Mateo.

Trujillo patrocinou uma estação de rádio chamada La Voz Dominicana, que se especializava em execuções de música ao vivo. Durante os anos 50, a estação empregava mais de dez grupos musicais, incluindo várias orquestras de dança de música latina influenciadas pelo jazz, grupos de merengue típico, uma orquestra sinfônica e grupos especializados em música mariachi mexicana, tango argentino e calipso de Trinidad. O trompetista Hector de Leon foi reconhecido como o líder dos músicos de jazz de La Voz Dominicana; como se lembra um colega, ele “foi aquele que influenciou aquela geração de músicos [dominicanos] a entrarem no jazz”¹⁹. De Leon havia conseguido exposição para a música enquanto trabalhava na Venezuela²⁰ e desenvolvia um estilo de arranjo influenciado por Stan Kenton. West Coast, ou “cool” jazz, era mais bem conhecido na República Dominicana do que o hard bop da Costa Leste, provavelmente porque aquelas gravações estivessem mais prontamente disponíveis; artistas como Chet Baker e Al Cohn eram populares entre os músicos locais (Solano, 1992, p. 105). O irmão de Hector de Leon, saxofonista alto Choco de Leon, foi também um músico adepto do jazz, tendo sido especialmente influenciado por Art Pepper.²¹ Ele é lembrado pela gravação de versões instrumentais brilhantes de merengues tradicionais com extensos solos influenciados pelo jazz que permanecem como modelos para as fusões merengue-jazz de hoje.²² Por volta dos anos 50, arranjos de merengue para big band frequentemente incluíam solos improvisados, o mais das vezes executados por um trompete apoiado pela seção de saxofones tocando jaleos.

Em adição ao jazz, outras músicas estrangeiras ganharam popularidade nos anos 50 e todo tipo de fusões foram feitos. Quando *rancheras* mexicanas e sambas brasileiros se tornaram populares, orquestras dominicanas gravaram versões em merengue dos sucessos estrangeiros. Uma fusão especialmente bem sucedida deste tipo foi criada pelo jovem arranjador Félix del Rosario. Sua versão

¹⁹ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

²⁰ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

²¹ Outros músicos de jazz respeitados foram o pianista Guillo Carias e o saxofonista Betico Payan, que tocava em um estilo influenciado por Stan Getz (Entrevista com Rivera / OMITIDO).

²² Ver a gravação de Leon, 1981.

merengue de "Skokiaan", uma canção do Zimbábue que havia sido popularizada mundialmente por Louis Armstrong sob o título de "Happy Africa"²³, combinava elementos de música do sul da África, big band jazz e merengue. O arranjo começa com ritmos típicos de tambora e güira de merengue, inseridos em uma progressão de acordes I - IV - I - V, característica do sul da África, em vez da progressão V - I, típica do merengue. Esta progressão continua através de todo o arranjo. Executada por um solista no saxofone alto, a melodia exhibe glissandos similares àqueles tocados por clarinetistas de Nova Orleans e estilistas do saxofone alto como Johnny Hodges. O chamado e resposta entre as seções de metais e madeiras evoca efeitos similares aos da big band jazz (ver Figura 1).

Figura 1



Delineando sucessões em tempo fraco de arpejos diatônicos em um ritmo semelhante à clave afro-cubana (e pan-caribenha), o riff ou jaleo (Figura 2) é frequentemente usado no merengue centrado no acordeão.

Figura 2



Embora os elementos africanos, jazzísticos e do merengue permaneçam reconhecíveis no arranjo, sua estética compartilhada afro-diaspórica forma uma

²³ Na África do Sul, a palavra "Skokiaan" se refere a bebidas ilícitas que eram vendidas em aldeias (Turino, 2000, p. 141).

união perfeitamente integrada. O fato de que a “Skokiaan” original era uma *tsaba*, que David Coplan define como um “estilo sincrético de música urbana [sul-] africana que mistura melodias e ritmos africanos, *swing* estadunidense e música latino-americana” (Coplan, 1989, p. 270, 154), reforça a amplitude da fertilização cruzada que estava ocorrendo. A gravação de “Skokiaan” de Félix del Rosario demonstra que ao tempo em que o ditador Trujillo denegava as fontes africanas do merengue, os músicos dominicanos estavam conectados aos vínculos com a paisagem sonora diaspórica; como escreve Turino, “‘Skokiaan’, portanto, exemplifica a natureza emergente e sintética do cosmopolitanismo e do jazz como um gênero cosmopolita de maneira particularmente clara” (Turino, 2000, p. 141).

O mais importante inovador do jazz dominicano, saxofonista alto Tavito Vásquez, também ascendeu ao destaque nos anos 50²⁴. Sobrinho do pioneiro do merengue típico Avelino Vásquez, Tavito começou a tocar profissionalmente em 1940 com a Orquestra Hermanos Vásquez, de Santiago. Tavito Vásquez estudou saxofone soprano, alto e clarineta, e tocou música estadunidense (“fox trot, boogie-woogie”) e música clássica além de formas cubanas e merengue²⁵. Vásquez se mudou para a capital para trabalhar em La Voz Dominicana em 1947. Lá, Vásquez tocou na Super Orquestra San Jose e dirigiu sua própria big band (chamada Orquestra Angelita) e quarteto de merengue típico (chamado Conjunto Alma Criolla). Até esta época, os elementos de jazz no merengue haviam pertencido à instrumentação e arranjos. Como afirma Vásquez, sua inovação foi introduzir extensas improvisações jazzísticas no merengue centralizado no acordeão e na big band: “Eu revolucionei o merengue; essa coisa de improvisação [jazzística] no merengue, eu fui o primeiro a fazê-lo”. Ele acrescenta que isto foi “nos anos 40, durante a mesma década em que Charlie Parker revolucionou o jazz . . . Os anos 40 foram a década das revoluções musicais”²⁶. Criado em um ambiente de merengue típico e agraciado com um sofisticado ouvido para

²⁴ Ver a gravação Vásquez [sem data] e Omitido 1997.

²⁵ Entrevista com Vásquez.

²⁶ Vásquez em um programa gravado em videotape de um programa de televisão dominicana; informações mais detalhadas sobre a fonte não estão disponíveis.

harmonias jazzísticas, Vásquez estava em uma posição única para levar a fusão de músicas dominicanas e estadunidenses a novos vãos; seus solos evidenciam um amálgama integrado de sensibilidades afro-latinas e de bebop. Além de fazer dele um inovador da música dominicana, o som emotivo de Vásquez, seu inventivo senso harmônico e linhas originais fazem dele um mestre do jazz por qualquer critério empregado. O LP *Tavito Vásquez y su Merengue-Jazz* apresenta um repertório de "standards" de merengue rearmônizados por Vásquez com matizes de jazz e executados por um grupo que consistia de saxofone alto, piano, baixo, tambora e güira.²⁷

Novas tendências

Depois que Trujillo foi assassinado em 1961, a República Dominicana abriu-se para influências de fora como nunca antes. O *bandleader* Johnny Ventura e o arranjador Luis Pérez incorporaram elementos de salsa e de rock'n roll em um merengue exuberante e mais rápido que abandonou a instrumentação de jazz band em favor de um formato menor, de conjunto. Uma emigração massiva ocorreu nas décadas que se seguiram e estima-se que, por volta de 1990, 900.000 dominicanos – 12 por cento da população do país – estavam vivendo apenas na cidade de Nova York. O crescente intercuro transnacional refletiu-se na contínua assimilação, por parte do merengue, de influências externas que vão da "discothèque" e rap a fontes haitianas e sul-americanas. O acesso aos mercados transnacionais para música latina propiciou ao merengue públicos novos e não-dominicanos, o que usurpou a posição da salsa como o mais pedido tipo de dança no Caribe Latino ao fim dos anos 70. A banda do trompetista Wilfrido Vargas liderou a "internacionalização do merengue", como os dominicanos chamaram o *boom* da música.

O compositor, arranjador e cantor Juan Luis Guerra emergiu como o mais inovador *bandleader* do merengue nos anos 80 e 90. Depois de estudar jazz no

²⁷ CD Vásquez [sem data].

Berklee College of Music de Boston, Guerra tornou-se influenciado pelo quarteto vocal Manhattan Transfer e formou seu próprio quarteto vocal em 1984. O nome do grupo, 4,40, reflete a estética acadêmica de Guerra: sua música deve ser cantada perfeitamente afinada pela nota do diapasão de concerto da música euro-clássica, *lá* a 440 ciclos por segundo (Tejeda 1993, p. 114). A música de Guerra combina merengue com jazz e funk, incluindo também toques de baladas pop latino-americanas e uma miscelânea de outras músicas como *soucou*s e flamenco:

Nossa principal influência é, mais do que qualquer coisa, o jazz . . . Próximo a este, ou juntamente com ele, está o funk, [especialmente nos] ritmos de trompete, [que são combinados] com os jaleos de saxofone. Temos uma mistura inacreditável: saxofone de merengue e trompetes de funk. Um som de funk como o da Tower of Power com um ritmo extremamente dominicano²⁸.

Como revela sua declaração, o jazz estava próximo ao coração de Guerra. Seu primeiro LP, “Soplando”, consiste de arranjos vocais influenciados pelo jazz em ritmos de merengue, salsa e samba, e destaca os solos de saxofone (“soprando”) por Tavito Vásquez²⁹. A qualidade inovadora deste álbum não atraiu o mercado dominicano, e Guerra logo começou a gravar em um idioma mais dançável, mas a alta qualidade de sua música não diminuiu.

Apesar da crescente urbanização e modernização, o merengue centrado no acordeão permaneceu vital nos anos 70, 80 e 90. Enquanto os grupos rurais e aqueles que tocavam para turistas permaneceram dedicados ao estilo tradicional, os grupos do lugar de nascimento do merengue, Santiago de los Caballeros, desenvolveram uma nova forma de merengue típico que acrescentou a conga e o baixo elétrico à formação tradicional de acordeão, saxofone, tambora e güira. Estes grupos se tornaram mais e mais populares durante o *boom* do merengue, e hoje eles tocam juntamente com as melhores bandas de merengue em luxuosas casas noturnas por toda a República Dominicana e nas comunidades dominicanas

²⁸ Entrevista com Guerra.

²⁹ Este álbum foi lançado posteriormente sob o nome El Original 4:40 (Guerra [1984] 1991).

no exterior. Devido à sua vinculação tanto com a tradição quanto com a modernidade, é adequado chamar esta música de *merengue típico moderno* (“merengue folclórico moderno”).

Tavito Vásquez frequentemente deu canjas em grupos de típico moderno, especialmente aquelas lideradas pelos acordeonistas Rafaelito Román e El Ciego de Nagua (“O Cego de Nagua”, Bartólo Alvarado). A impecável sensibilidade bebop de Vásquez, interpenetrada pelos jaleos trocados pelo acordeão, resultaram em performances de tirar o fôlego que, lamentavelmente, nunca foram gravadas adequadamente³⁰. Embora não tenham a formação jazzística de Vásquez, saxofonistas do merengue típico moderno executam solos inspirados que freqüentemente evidenciam características relacionadas ao jazz. O merengue contemporâneo centrado no acordeão exala uma exuberância indômita que levou o New York Times a chamar-lhe um “festival improvisacional avant-garde sob disfarce caribenho” (McLean, 1991, p. 28). Os mais importantes saxofonistas neste idioma são José el Calbo (anteriormente com El Ciego de Nagua líder de seu próprio grupo, La Artillería) e Oscar Peña (do grupo de Francisco Ulloa). A intensidade e energia da composição de Chachí Vásquez “Los Saxofones”, executada em um andamento extremamente rápido, privilegiam ritmo e textura, em vez da harmonia estática tônica/dominante, como determinantes da escolha improvisacional. Depois de uma ascensão cromática inicial, Peña toca um arpejo descendente de C maior sobre uma harmonia em D7, efetuando uma situação politonal. Continua então com uma série de escalas e arpejos diatônicos similares àqueles que Tavito Vásquez frequentemente empregava. Mas, em contraste com a abordagem precisa e estudada de Vásquez, Peña toca com indômito abandono, manipulando o timbre do saxofone para criar uma textura em vez de uma melodia, o que não pode ser representado adequadamente em notação convencional. O solo termina com um gesto que contrasta a tessitura grave do instrumento com uma nota extremamente alta, muito acima do que é considerada a tessitura “legítima” do saxofone. Este tipo de execução traz à mente a música do

³⁰ Existem gravações em cassete feitas em sistemas de som de casas noturnas.

saxofonista de free jazz Albert Ayler. Ayler frequentemente começava suas peças com melodias simples e então manipulava os harmônicos do instrumento, criando texturas gritadas ao invés de melodias. Não é provável que Peña e Ayler tenham se influenciado mutuamente de maneira direta, mas eles partilham uma estética derivada da África na qual o uso do *growl* ("rosnado") e outras manipulações de timbres vocais e instrumentais é central. Milford Graves, que tocou freqüentemente com Albert Ayler nos anos 60, disse uma vez que ele e Ayler não consideravam sua música um "novo lance" (como o "free jazz" era chamado na época), mas, em vez disso, uma expressão que reclama as raízes da cultura afro-americana.

A importância do saxofone no merengue pode estar por trás do fato de que vários dos principais expoentes do jazz dominicano são saxofonistas. Seguindo a tradição de Tavito Vásquez, Félix del Rosario e Choco de León, os saxofonistas dominicanos Crispín Fernández, Juan Colón, Carlito Estrada e Mario Rivera emergiram como inovadores de primeira grandeza no jazz dominicano. Crispín Fernández, o primeiro saxofonista lembrado para sessões de gravação de merengue, lidera um grupo de merengue-jazz chamado Licuado, que destaca Julito Figueroa na tambora e conga.³¹ Juan Colón trabalhou primariamente com o merengue pop; ele já era há muito tempo o saxofonista regular de Juan Luis Guerra. Colón completou um ambicioso projeto concebido em honra de Tavito Vásquez, transcrevendo as improvisações de Vásquez, harmonizando-as para quatro saxofones e gravando-as em arranjos que são entremeados por solos improvisados.

Nos anos 80 e 90 formou-se em Santiago de los Caballeros uma seleção de músicos de jazz que demonstravam uma extraordinária dedicação ao jazz a despeito da escassez de oportunidades de apresentação. O mais notável entre estes é o pianista-bandleader Rafelito Mirabal, cuja música evidencia a influência

³¹ O pianista / compositor Dario Estrella vem também conduzindo ousados experimentos no jazz dominicano. Depois de tocar na República Dominicana na juventude, Estrella mudou-se para Porto Rico e Nova York, tocando e compondo com grandes nomes do jazz latino, tais como Mario Bauzá e Tito Puente. Ele escreve composições idiossincráticas para grupos pequenos, que exibem uma mistura de funk, bebop e free jazz com merengue e outras formas dominicanas, tais como *mangulina* e *salve*.

de Pat Metheny. Mirabal também aventurou-se no merengue-jazz: sua composição “Periblues”, por exemplo, combina jaleos de saxofone em brasa com harmonias de blues.

O saxofonista alto e tenor Carlito Estrada frequentemente se apresenta com Mirabal. Estrada é, em minha avaliação, o expoente mais inspirado e com maior autoridade no jazz da República Dominicana hoje. Ele desenvolveu um arrojado estilo pessoal de improvisação altamente influenciado pelo tenorista Michael Brecker. Como um nativo da região do Cibao, Estrada percebe um envolvimento com o estilo merengue típico, e ocasionalmente toca com grupos de merengue centrados no acordeão. Como outros músicos dominicanos que trabalham com idiomas não-comerciais, Estrada sofre com uma carência aguda de oportunidades de gravação, sobrevivendo primariamente como músico em bandas de hotel.³²

Mario Rivera

Mario Rivera nasceu na capital da República Dominicana em 1939. Na infância, tocava tambora pela casa, e na adolescência começou a tocar oboé com uma banda associada ao Corpo de Bombeiros. Logo ele mudaria para o saxofone soprano e então para o tenor, e na idade de 18 anos, juntava-se aos The Happy Boys, uma das duas únicas bandas de rock ‘n roll do país. Rivera logo seguiu adiante, indo trabalhar com Antonio Morel y su Orquesta, uma das melhores orquestras de dança do país; este era o grupo favorito da filha de Trujillo, Angelita, e frequentemente se apresentava em eventos que contavam com a presença do ditador. Rivera foi em frente, passando a trabalhar em La Voz Dominicana com a Orquesta Angelita (assim chamada em referência à mesma filha), liderada por Tavito Vásquez. Esta era uma banda de estúdio que acompanhava cantores na televisão; sua formação básica de cinco saxofones e

³² Também deve-se notar na cena do merengue de Santiago o guitarrista Edwin Lora, o saxofonista Sandy Gabriel, o percussionista Felle Vega e o baixista Quico del Rosario.

quatro trompetes era algumas vezes aumentada com uma pequena seção de violinos, um flautista clássico, violoncelo e fagote.

Vásquez frequentemente improvisava com o grupo, e Rivera mais tarde rememorou que os solos de Vásquez foram sua “iniciação no jazz”. Rivera começou a estudar esta música, por exemplo transcrevendo o solo de Stan Getz em “Pennies from Heaven”. Já neste período inicial, Rivera experimentou com o merengue, adaptando ritmos de tambora para o compasso 5/4 ao tocar junto com o sucesso de Dave Brubeck, “Take Five”, só “por diversão”, como ele me contou³³. Como veremos, posteriormente em sua carreira, Rivera desenvolveu uma aguda tendência para a exploração musical multi-instrumental.

Rivera se mudou para a cidade de Nova York depois que Trujillo foi assassinado em 1961. Embora muitas gravações de jazz tenham estado disponíveis na República Dominicana durante a dominação de Trujillo, o fato de que apenas certos selos eram distribuídos então impôs uma educação musical desequilibrada. Quando Rivera chegou nos EUA, ele já estava familiarizado com Sonny Rollins, Gerry Mulligan, Stan Getz e Zoot Sims, mas nunca havia ouvido falar de Count Basie, Duke Ellington ou Charlie Parker. Ele logo foi empregado como saxofonista barítono para a importante banda de mambo de Tito Rodriguez, passando a trabalhar por todo o país, além de fazer turnês na América do Sul de 1963 a 1966. Depois, trabalhou com Tito Puente de 1966 a 1972 e então com grupos como Machito, Eddie Palmieri e Tipica⁷³.

O trabalho neste ambiente evidentemente o expôs a grandes músicos de jazz, mas Rivera nunca decidiu conscientemente especializar-se em jazz: ele me disse que “apenas queria aprender o que era, porque eu gostava dele. Eu não disse 'quero ter uma carreira no jazz', não, . . . aconteceu naturalmente que o amor por ele levou-me a estar no lugar certo”³⁴. Rivera desenvolveu uma amizade com o saxofonista tenor George Coleman e juntou-se ao Coleman’s Octet, que ensaiava no apartamento de Rivera. Coleman ajudou Rivera a dominar a linguagem jazzística, e em pouco tempo ele estava tocando na United Nations

³³ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

³⁴ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

Band (uma organização all-star cubop) de Dizzy Gillespie e tocando por breves períodos com nomes como Roy Haynes, Reggie Workman, Sonny Stitt e Roy Brooks.

Embora seu principal instrumento seja o saxofone tenor, Rivera também toca saxofones barítono e alto, flauta, flauta alto, trompete, vibrafones e tambora. Entre os músicos de jazz em Nova York, ele é conhecido por praticar de maneira incessante e pelas vibrantes jam sessions que mantém em seu apartamento em Manhattan na madrugada. Rivera me disse que ele começou esta voraz atividade dual “pela diversão”:

Na verdade, não estou realmente praticando aqui, estou *tocando*, entende. Eu realmente toco mais de sete horas [por noite] em geral, sim. Posso ficar por um longo tempo com um instrumento . . . , e então fico com outro. Gosto de tocar principalmente à noite. Posso começar provavelmente às seis da tarde, ou três ou quatro da tarde, e ir até às seis da manhã do dia seguinte . . . tocando e parando, sabe, aprendendo as músicas, praticando alguns exercícios dos livros ou o que seja. Ou assistir a vídeos musicais, compreende. Para mim é tipo 24 horas, diria; eu simplesmente desenvolvi esta disciplina para ser capaz de seguir adiante³⁵.

Como a maior parte dos músicos de jazz, Rivera possui uma abrangente quantidade de gostos:

Eu ouço rap, ouço música cubana, ouço música brasileira, ouço rock and roll também. Você entende, eu ouço tudo . . . Ouço Beethoven, Bach, . . . todos os grandes flautistas clássicos, entende, James Galway, ele é tipo meu ídolo, . . . [Jean Pierre] Rampal. Tudo é música, cara³⁶.

Como foi mencionado, Rivera tocou tambora por anos, e à medida que ele se envolvia com o jazz ele passou a ver “que a tambora tinha possibilidades de ser um instrumento virtuoso como a conga ou timbales”³⁷. Rivera, na verdade, tocou tanto tambora quanto madeiras com Dizzy Gillespie em turnê na Europa,

³⁵ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

³⁶ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

³⁷ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

como foi documentado no CD dos vencedores do Grammy Award, Live at Royal Festival Hall³⁸.

Em meados dos anos 80, um grupo de músicos latinos em Nova York, liderados pelo trompetista/conguero Jerry González e com a participação de seu irmão, o baixista Andy González, começou a desenvolver um repertório de jazz latino e a apresentar jam-sessions informais nos clubes de jazz Nuyorican Village e Soundscape. Estes músicos trabalharam em várias configurações, com vários líderes. Rivera foi parte desta cena e começou seu próprio grupo de jazz latino chamado Salsa Refugees. Ele explicou para mim que embora possa parecer que o nome se refira a assuntos de imigração, ele na verdade diz respeito ao desejo dos músicos de deixar de lado a salsa comercial para desenvolver novos modos musicais: o nome “soa como um nome político, mas . . . nós [apenas] queríamos tocar uma música mais criativa em vez de ter que tocar salsa”³⁹.

O *Mariel boatlift* (êxodo Mariel, movimento de partida em massa dos cubanos no ano de 1980 do porto cubano de Mariel em direção aos EUA, N.T.) trouxe muitos músicos cubanos excelentes aos Estados Unidos, incluindo o saxofonista / clarinetista Paquito d’Rivera e o conguero Daniel Ponce. Sua presença modificou o clima do cenário do jazz latino em Nova York, e foi nessa atmosfera que Rivera tornou-se mais interessado em desenvolver ritmos dominicanos em vez de cubanos. Ele me disse que

existe tipo [um pouco de] fricção entre os cubanos e os porto-riquenhos a respeito da música . . . [então] eu disse, não, eu não quero brigar por causa de música. Eu sou dominicano, então vou . . . [desenvolver] o merengue-jazz.⁴⁰

Destacando músicos estabelecidos de jazz latino como o trombonista Steve Turré e o pianista Hilton Ruiz e trabalhando primariamente na cidade de Nova York, os Salsa Refugees tocavam ritmos cubanos e brasileiros mas sua contribuição

³⁸ CD Gillespie.

³⁹ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

⁴⁰ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

mais original era o uso de ritmos dominicanos; Rivera acreditava que “a tambora e a güira acrescentam . . . cores diferentes”⁴¹. Seus percussionistas Julito Figueroa, Chinito Díaz e Isidro Bobadilla instigaram experimentos rítmicos, usando combinações não convencionais como duas tamboras e conga. Quando Figueroa se juntou ao grupo, ele queria tocar congas, mas Rivera pediu a ele para tocar também a tambora. Figueroa levou a sério o conselho de Rivera, desenvolvendo um estilo único de tocar tambora como uma arte de improvisar em solo. Ele continua a desenvolver este idioma hoje na República Dominicana a despeito da escassez de espaços para se apresentar⁴².

Bobadilla, que mais tarde se tornou um membro regular da banda de Juan Luis Guerra, havia estudado percussão afro-dominicana com o folclorista Fradique Lizardo. Ele trouxe para o grupo os tambores chamados *palos*, que são usualmente empregados em cerimônias religiosas afro-dominicanas, utilizando três palos em arranjos de músicas como “Equinox” e “Spiritual”. Rivera explicou-me que ele havia sido exposto aos palos quando criança. Como vimos, muitos dominicanos evitam falar abertamente sobre práticas religiosas afroderivadas. Rivera, entretanto, não possui tais escrúpulos; é provável que sua prolongada participação na cena musical afro-cubana de Nova York tenha influenciado sua atitude. Rivera me disse que sua avó era uma curandeira tradicional devota de “Dolorita”, a Virgen de Dolores, uma santa sincretizada com o espírito afro-dominicano Metresili⁴³. Sua avó o levava a cerimônias nas quais os palos eram executados:

[M]inha avó era como um médico rural [que] costumava preparar remédios . . . [E]les trouxeram aquela santa, aquela Dolorita . . . em uma procissão . . . Eu vi aquilo quando criança . . . Eu costumava ir e ouvir e ficávamos acordados a noite toda e eles ficavam cantando todos aqueles cantos e . . . tocando os palos⁴⁴.

⁴¹ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

⁴² Pode-se ouvir a execução de Figueroa no CD OMITIDO 1997b.

⁴³ Metresili é o mesmo que o *Iwa* (ou espírito) vudu haitiano Metres Ezili.

⁴⁴ Entrevista com Rivera / OMITIDO.

Durante os anos 80 e 90, Rivera foi músico regular do Latin Jazz Ensemble de Tito Puente, um pequeno grupo que requisitava as competências de Rivera como solista de jazz; o primeiro LP deste grupo, *On Broadway*, ganhou um Grammy e destaca Rivera tocando uma versão latina e ritmicamente inovadora de “*Sophisticated Lady*”. O trabalho continuado com Puente deixou a Rivera pouco tempo para dedicar aos seus projetos de merengue-jazz. Em 1994, no entanto, Rivera gravou um CD chamado *El Comandante... the Merengue-Jazz*, que trazia o tenorista George Coleman e o baixista Walter Booker junto com Rivera, o pianista Hilton Ruiz e uma seção de percussão dominicana em uma gravação que documenta a marca da experimentação que ele havia começado com os Salsa Refugees. O CD inclui *straight-ahead bebop*, merengue-jazz e arranjos que alternam de maneira fluida entre ritmos de bebop e merengue. O uso prodigioso, por parte de Rivera, de colcheias em tempo dobrado, parte integral tanto do bebop quanto do merengue, está igualmente enraizado em ambas tradições (Rivera, 1994).

Contradição e criatividade

Durante os anos 80 e 90 muitos músicos dominicanos e observadores da cultura lamentaram a falta de exposição de Tavito Vásquez e seu isolamento do centro dos acontecimentos jazzísticos; este mestre da música dominicana nunca recebeu o reconhecimento que merece. Para tornar as coisas piores, havia poucos, se algum, músicos de jazz do seu calibre vivendo na República Dominicana, portanto Vásquez carecia agudamente de colaboradores musicais.

Objetivando pagar um tributo a este inovador do jazz dominicano, Mario Rivera colocou Vásquez junto com músicos de jazz do primeiro time da cidade de Nova York para realizar uma gravação. Embora nunca tenha sido lançada, a sessão de gravação produziu música excelente, consistindo de standards de merengue executados com arranjos jazzísticos. Aqui, além de seus solos seguros no saxofone tenor, Mario Rivera demonstra seu domínio técnico e inventividade jazzística no trompete e vibrafones. Embora evidencie a espontaneidade de uma performance

ao vivo – a maior parte das faixas foram feitas em apenas um *take* – a gravação também destaca as gravações de Rivera de jaleos em *overdub* para cinco saxofones, que evocam o som de saxofone inspirado no acordeão, uma inovação da Orquestra Hermanos Vásquez tornada famosa pelas big bands de merengue dos anos 50.

Combinada com o sotaque típico da seção de percussão inteiramente dominicana, esta gravação de jazz está firmemente enraizada no merengue tradicional. Vásquez brilha na companhia de músicos que partilham sua sofisticação musical, e executando solos mais prolongados do que em gravações anteriores. Mergulhando em seus vãos reminiscentes de Charlie Parker, tríades diatônicas deslocadas e esquemas em escalas diminutas, sua imaginação musical está tão relaxada e criativa quanto estava com grupos centrados no acordeão, exceto que em vez de uma harmonia estática e uma textura dominada pelo acordeão, o saxofone é banhado por timbres de piano, baixo e percussão e suportado por harmonias jazzísticas variantes. Esta gravação ocorreu nos últimos dias de Vásquez, antes de sua morte em 1995. Os músicos dominicanos lamentam seu trágico falecimento na pobreza e obscuridade.

O médico dominicano Federico Chan é amigo e admirador de longa data de Tavito Vásquez e Mario Rivera é um promotor e mecenas autônomo de jazz dominicano. Seus esforços para promover a música incluem a produção do CD colaborativo com Rivera/Vásquez com seus próprios recursos. Chan contou-me a respeito de suas motivações:

O merengue possui valor cultural. É a coisa dominicana mais autêntica, exatamente como o jazz é a mais autêntica contribuição estadunidense às artes. Nós [dominicanos] não possuímos um pintor, poeta ou novelista do nível do [autor colombiano] Gabriel García Márquez, mas temos estes merengues”⁴⁵.

Os esforços de Chan para agendar o grupo de Rivera/Vásquez no prestigioso Teatro Nacional da República Dominicana não tiveram sucesso. Ele

⁴⁵ Chan, comunicação pessoal ao autor.

acredita que o foco do grupo no merengue está por trás da rejeição; o Teatro Nacional costumeiramente apresenta sinfonias e concertos, não formas locais afro-caribenhas. Ressaltando que a performance neste espaço de prestígio teria significado muito para Tavito Vásquez, ele não escondeu sua amargura quando contou-me que “os pseudo-intelectuais da República Dominicana ainda rejeitam o merengue”.

O pianista Michel Camilo (também conhecido como Michael Camilo) emergiu como o músico dominicano de jazz mais bem sucedido de todos os tempos nos anos 80 e 90. Camilo estudou música clássica no Conservatório Nacional Dominicano em sua juventude e tocou com a Orquestra Sinfônica Nacional Dominicana já com dezesseis anos. Camilo desenvolveu amor pelo jazz desde tenra idade e mudou-se para a cidade de Nova York em 1979 para aprimorar-se nesta música. Depois de alguns anos ele se tornou um membro regular da banda do saxofonista e clarinetista cubano Paquito d’Rivera.

Além de tornar-se procurado por seu comando virtuosístico do piano, Camilo ficou famoso pela originalidade de suas composições. Enquanto a maior parte do jazz latino está baseada em ritmos cubanos e experimentadores como Tavito Vásquez e Mario Rivera fundem merengue com jazz, Camilo desenvolveu um estilo polido e idiossincrático que combina ritmos e melodias que soam genericamente latinas com jazz e funk em músicas efervescentes que ficam na memória. Paquito D’Rivera usou a composição de Camilo “Why Not!” como a música-título de um de seus álbuns, e sua subsequente gravação pelo Manhattan Transfer ganhou um Grammy em 1983 (Camilo, 1992). Baseado na cidade de Nova York, Camilo faz frequentes visitas ao seu país natal, onde seus compatriotas são justificavelmente orgulhosos de suas conquistas; ele foi até mesmo condecorado como “Cavaleiro da Ordem Heráldica de Cristóvão Colombo” pelo governo dominicano em 1992. No ano seguinte, Camilo foi convidado a tocar o Piano Concerto em Fá Maior de Gershwin com a Orquestra Sinfônica Nacional Dominicana no prestigioso Teatro Nacional⁴⁶.

⁴⁶ Anônimo b.

Dominicanos jovens começaram a questionar o eurocentrismo tradicional de seu país durante a era pós-Trujillo. Enquanto muitos moradores urbanos associavam a percussão e religião afro-dominicanas com estilos de vida ultrapassados, outros, especialmente artistas e intelectuais, abraçaram a filosofia de que “o negro é lindo” (Del Castillo e Murphy, 1987-88, p. 62). A questão da origem do merengue foi central para um debate que se desenvolveu entre dominicanos conservadores, que insistiam na identidade hispânica da República, e aqueles que promoviam a herança africana do país. A facção de mentalidade tradicional reivindicou que o merengue possuía pouca ou nenhuma influência africana, enquanto os pensadores progressistas celebrava sua estética afroderivada. O bandleader Juan Luis Guerra falou eloquentemente sobre as raízes africanas do merengue sem negar sua natureza sincrética: “Inequivocamente, não se pode separar o merengue da África. Não importa o quanto você possa desejá-lo, não se pode retirá-lo da África. Esqueça: os ritmos são africanos e ponto final. É claro que há estas influências, que são melódicas: as melodias são europeias, a harmonia, exatamente como no jazz”⁴⁷.

Muitos jovens urbanos, cujos antepassados haviam deixado de lado o interior dominicano e as artes tradicionais, juntaram-se a grupos de dança folclórica que executavam versões estilizadas de dança e percussão ritual afro-dominicana. Jovens artistas formaram bandas que misturaram percussão afro-dominicana com estilos não-dominicanos que iam de música peruana ao rock e jazz. Os violonistas/compositores Luis Días e Tony Vicioso e cantores José Duluc e Xiomara Fortuna tomaram a frente deste movimento musical⁴⁸. Vicioso me disse que como a maioria dos latino-americanos de classe média, seus primeiros amores musicais foram o rock e o jazz. Entretanto, um dia, ouvindo McCoy Tyner enquanto dirigia no interior da República Dominicana, ele encontrou uma banda de músicos e dançarinos executando a música de percussão para trompetes e percussão chamada *gagá*. Vicioso imediatamente conectou a música afro-americana que estava tocando em seu carro à expressão afro-dominicana viva que

⁴⁷ Entrevista com Guerra / OMITIDO.

⁴⁸ ver a gravação Various artists.

o cercou. Depois de estudar jazz nos Estados Unidos, Vicioso percebeu que, como ele me disse, “havia uma coisa dominicana na qual eu precisava entrar”. Retornando à República, ele começou a fazer trabalho de campo sobre percussão afro-dominicana e a compor música que combinava percussão dominicana com jazz. Mas como ele diz, “existe uma resistência” à percussão afro-dominicana na República; “as pessoas não apreciavam este tipo de coisa”⁴⁹. Desde 1991, Vicioso vem tocando e realizando oficinas educacionais sobre cultura afro-dominicana em escolas públicas da cidade de Nova York.

Apesar de suas composições serem inconfundivelmente afro-caribenhas, a formação clássica de Michel Camilo e seu sucesso nos palcos internacionais tornam suas músicas concordantes com a eurofilia dominicana; Camilo é saudado como um tesouro nacional na República. Já Tavito Vásquez, por outro lado, nunca recebeu o reconhecimento que merece; seu passado como músico de merengue da classe trabalhadora conflita com noções convencionais dominicanas de “alta cultura”.

Ao mesmo tempo, o estatuto do merengue como símbolo nacional e o fato de haver-se desassociado dos rituais religiosos afro-dominicanos dão-lhe mais reconhecimento do que o usufruído pela percussão ritual afro-dominicana; em forte contraste com a celebração midiática que cerca o merengue pop, gêneros como palos, salve e gagá e artistas como José Duluc e Tony Vicioso não possuem nenhum acesso à indústria musical dominicana. É irônico que as classes dominantes na República Dominicana, que frequentemente buscam conexões cosmopolitas, estejam tão desligadas do movimento pan-africano transnacional. Embora haja uma próspera indústria musical na República Dominicana, esta indústria promove apenas o merengue comercial, negligenciando tanto a música religiosa tradicional afro-dominicana quando experimentos audaciosos no jazz dominicano e na música popular experimental.

* * *

⁴⁹ Entrevista com Vicioso / OMITIDO.

Como uma música afro-americana, o jazz presentifica uma alternativa aos elementos hegemônicos e euro-estadunidenses nos EUA. Ao mesmo tempo, o jazz representa conexões com a hegemonia estadunidense nas mentes de muitos aficionados dominicanos, que o veem como uma marca cosmopolita de *status* social. Por outro lado, músicos dominicanos criaram híbridos de merengue-jazz esteticamente integrados que se apresentam como uma afirmação das fundações compartilhadas das músicas de influência africana nas Américas.

Referências

- ALBERTI, Luis. *De música y orquestas bailables dominicanas*, 1910-1959. Santo Domingo: Taller, 1975.
- ANÔNIMO. “Nació el jazz en Santo Domingo?” *Listín Diario*. March 26, 1931.
- ANÔNIMO. Sem data A. “Michel Camilo”, *release* de imprensa. Sem data.
- CALDER, Bruce. *The Impact of Intervention: The Dominican Republic during the U.S. Occupation of 1916-1924*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- COPLAN, David B. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theater*. London: Longman, 1985.
- CRASSWEILER, Robert D. *Trujillo: Life and Times of a Caribbean Dictator*. New York: MacMillan, 1966.
- DAVIS, Martha Ellen. *Afro-Dominican Brotherhoods: Structure, Ritual, Music*. 1976. (Tese de doutorado)—University of Illinois, Illinois, 1976.
- _____. *Vozes del purgatorio: estudio de la salve dominicana*. Santo Domingo: Ediciones Museo del Hombre, 1981.
- DEL CASTILLO; MURPHY. Migration, National Identity, and Cultural Policy in the Dominican Republic. *Journal of Ethnic Studies* 15/3, p. 49-69, 1987-88.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, [1952] 1967.
- FERNÁNDEZ SOTO, Carlos and Edis Sánchez. Los Congos de Villa Mella. *Latin American Music Review* 18/2, p. 297-316, 1997.
- HERNÁNDEZ, Julio A. *Música tradicional dominicana*. Santo Domingo: Julio D. Postigo, S. por A., 1969.
- HERSKOVITS, Melville. *Life in a Haitian Valley*. New York: A.A. Knopf, 1937.
- HOETINK, H. *The Dominican people 1850-1900: notes for a historical sociology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- INCHÁUSTEGUI, Arístides. Luis Alberti (1906). *Listín Diario* 27 Marzo, p. 24, 1973.

_____. Juan Bautista Espínola Reyes (1894-1923). *Listín Diario* 29, Septiembre, p. 20, 1974.

MCLANE, Daisanne. Dance-Till-You-Drop Merengue. *New York Times*, 6 January, p. 28, 38, 1991.

PACINI HERNANDEZ, Deborah. *Bachata: a social history of a Dominican popular music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

PÉREZ-CABRAL, Pedro Andrés. *La comunidad mulata*. Caracas: Gráfica Americana, 1967.

RIVERA GONZÁLEZ, Luis. *Antología musical de la era de Trujillo 1930-1960*. Ciudad Trujillo: Publicaciones de la Secretaria de Estado de Educación y Bellas Artes, 1960.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *Música y baile en Santo Domingo*. Santo Domingo: Colección Pensamiento, 1971.

SOLANO, Rafael. *Letra y música: Relatos autobiográficos de un músico dominicano*. Santo Domingo: Taller, 1992.

TEJEDA, Darío. *La historia escondida de Juan Luis Guerra y los 4:40*. Santo Domingo. Ediciones MSC, Amigos del Hogar, 1993.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Entrevistas concedidas ao Autor

GUERRA, Juan Luis (bandleader); Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

HERNÁNDEZ, Julio Alberto (compositor). Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

INCHÁUSTEGUI, Arístides (historiador da música e cantor); Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

LORA, Antonio (acordeonista). Santiago, República Dominicana, 1985.

MATEO, Joseíto (cantor). Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

PICHARDO, Agustín (dançarino de merengue e conhecedor). Santiago, República Dominicana, 1985.

RIVERA, Mario (multi-instrumentista). New York, NY, 2001.

TOLENTINO, Pavín (bandleader). Santiago, República Dominicana, 1985.

VÁSQUEZ, Tavito (saxofonista). Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

VICIOSO, Tony (guitarrista e bandleader). New York, 1994.

Discografia

OMITIDO

CAMILO, Michel. *Why not?* Evidence ECD 22002-2, 1992.

DE LEÓN, Choco. *San Cristóbal: Merengues Instrumental (sic)*. Quisqueya, 1981.

GILLESPIE, Dizzy. *Dizzy Gillespie and his Big Band in Concert*, featuring Chano Pozo. GNP/Crescendo GNPD 23, 1993.

GUERRA, Juan Luis and 4:40. *El Original 4:40*. Wea Latina (sem numeração), [1984] 1991.

RIVERA, Mario. “*El Comandante*” -the Merengue-Jazz. Groovin’ High 1011-2, 1994.

VÁSQUEZ, Tavito. *Merengues Instrumentales*. [fita cassette; sem selo, sem numeração].

Maurice Ravel e a Guerra

Danieli V. L. Benedetti
(Cruzeiro do Sul/USP/FAPESP)

Resumo: o presente texto, segmento de pesquisa de doutorado realizada no Departamento de Música da ECA/USP, com o apoio da FAPESP, pretende fazer uma reflexão sobre a correspondência do compositor francês Maurice Ravel (1875-1937), voltando-se mais especificamente ao período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Fundamentado em trabalhos referenciais e no importante acervo da correspondência do compositor, de posse da *Bibliothèque Nationale de France* – BNF, o presente texto pretende questionar a que ponto a ideia fixa pela defesa da pátria tomou conta da vida do compositor, influenciando sua produção musical do período em questão.

Palavras-chave: Maurice Ravel, correspondência, amigos, conflitos, guerra.

MAURICE RAVEL AND THE WAR

Abstract: This study, part of a doctoral research carried out in the Department of Music at the ECA / USP, with the support of FAPESP, intends to reflect about the correspondence of the French composer Maurice Ravel (1875-1937), specifically during the First World War (1914-1918). Based on works of reference and on the important collection of the composer's letters of the *Bibliothèque Nationale de France* - BNF, this paper aims to question how far the obsession of defending the homeland took over in the composer's life, influencing his musical production of this period.

Keywords: Maurice Ravel, correspondence, friends, conflicts, war.

A correspondência de Ravel é extensa. De acordo com Arbie Orenstein, o compositor teria escrito durante sua vida por volta de 1500 cartas, parcialmente publicadas. Existem três trabalhos dedicados a correspondência de Ravel: *Ravel au miroir de ses lettres*, livro raro e antigo organizado por René Chalupt em 1956, no qual encontramos 190 cartas; *Lettres à Roland Manuel et à sa famille*, no qual Jean Roy reúne a correspondência do compositor com o amigo e primeiro biógrafo Roland Manuel e sua mãe, a senhora Fernand Dreyfus, figura importante na vida do compositor (publicado em 1986); e *Maurice Ravel – Lettres, écrits, entretiens*, organizado por Arbie Orenstein, musicólogo e especialista da vida e obra do compositor, em que reúne, após 20 anos de pesquisa, o essencial da correspondência de Maurice Ravel, 350 cartas inéditas até então (este publicado em 1989). O resultado desse último é uma espécie de jornal íntimo de sua carreira, no qual podemos descobrir seus gostos pessoais, seu amadurecimento artístico, alegrias, tristezas, frustrações, seus pontos de vista sobre a vida musical francesa e o período que serviu como soldado durante os anos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), fase dedicada ao presente artigo. Segundo Orenstein, todas as suas cartas são escritas em francês, único idioma que o compositor falava fluentemente, e quase sempre eram datadas. A maioria das cartas se destina a amigos íntimos, e por esse motivo faz uso de uma linguagem bastante informal, com um vocabulário que comporta algumas expressões populares e gírias.

Em pesquisa de campo realizada em Paris, foi possível analisar o acervo das *lettres autographes*¹ da *Bibliothèque Nationale de France*, que possui um grande número de cartas de Maurice Ravel, trocadas entre 1900 e 1933, a maioria escritas durante a Primeira Guerra, e das quais muitas se encontram transcritas no trabalho de Orenstein. Esses documentos encontram-se em perfeito estado de conservação, quase todos acompanhados do respectivo envelope e fica evidente, assim como em seus manuscritos musicais, o cuidado por parte de Ravel no que diz respeito a clareza dos textos e de sua caligrafia, nos quais raramente

¹ Cartas autografadas.

encontra-se uma rasura ou rascunho. Esse detalhe só foi notado na correspondência trocada no final da vida do compositor que, devido a doença que lhe acometeu² teve afetado os movimentos das mãos. Todo o acervo referente as *lettres autographes* da BNF foi catalogado por A. Bloch-Michel, sendo as cartas de Maurice Ravel organizadas no volume 89 e 90, assim codificadas: BnF. Mu. L.a. Ravel, seguido do número colocado no canto direito abaixo do documento. Todas as traduções aqui apresentadas são de minha autoria e foram realizadas fidedignas ao texto original.

Em primeiro de agosto de 1914 a Alemanha declara guerra à França, e Maurice Ravel, cidadão da Terceira República revanchista³, assim como todos os franceses, sentir-se-ia aliado à defesa nacional.

O escritor Roger Martin du Gard (1881-1958), contemporâneo do compositor Maurice Ravel, Prêmio Nobel da Literatura em 1937, descreveu com clareza em sua obra *Les Thibault*, o clima que se instala na França no exato momento da declaração da Guerra. Traduzo e transcrevo o trecho tirado do volume *O Verão de 1914*, em que o autor escreve sobre a necessidade para um francês de defender o seu país:

Uma coisa é certa e prioritária: pertencemos a um país que não queria a guerra e que nada tem a se censurar. Já os alemães não podem dizer isso! A paz depende deles! Tiveram por dez vezes, em quinze dias, a ocasião de barrar o caminho para a guerra – nós também poderíamos ter dito merda à Rússia – Nada nos impediria! Hoje percebemos que os alemães haviam tramado de forma suja esse golpe! Então azar o deles! Somos da paz, mas não somos idiotas! A França está sendo atacada, a França deve se defender! E a França é você, sou eu, somos nós! (...) Eu odeio a guerra mas sou francês. O país está sendo atacado. Eles precisam de mim, eu irei à morte mas eu irei. (In: Marnat, 1986, p. 404)

² Em 1933 Ravel sentiria os primeiros sintomas de uma doença rara denominada afasia, espécie de lesão cerebral que impossibilita a expressão pela fala, pela escrita ou por sinais. Uma operação o levaria a morte em 19 de dezembro de 1937.

³ A humilhante derrota francesa na Guerra Franco Prussiana e no movimento conhecido como a Comuna de 1871 - causa de inúmeras perdas humanas e territorial - desencadearia o movimento conhecido como Revanchismo. O sentimento da revanche alimentado por toda uma geração seria uma das causas que levaria a França lutar contra a Alemanha durante os anos da Primeira Grande Guerra.

No momento da declaração da guerra, Maurice Ravel encontrava-se, juntamente com sua mãe, Marie Delouart (1840-1917), no balneário de Saint Jean de Luz, na costa basca, próximo a sua cidade natal, Ciboure. Em carta datada de 4 de agosto de 1914, destinada ao amigo Maurice Delage⁴, esta realidade lhe é sensível pela primeira vez:

Meu caro, escreva-me o mais rápido possível, se você receber esta carta, para que eu sinta a presença de um amigo. Existem aqui várias pessoas pelas quais eu sinto uma grande simpatia. Mas não é isso... Se você soubesse o quanto eu sofro!...Desde esta manhã a mesma ideia, terrível, criminosa...deixar minha pobre e velha mamãe seria matá-la certamente. *Porém a pátria espera somente por mim para ser salva...*[grifo meu]. Mas tudo isso são reflexões, e sinto que de hora em hora essa ideia fixa me enlouquece... e para não mais sentir isso, eu trabalho [Ravel trabalhava na composição do Trio para piano violino e violoncelo]. Sim, eu trabalho; e com uma segurança, uma lucidez de louco. Mas, ao mesmo tempo, meu lado hipócrita também trabalha, e repentinamente, me vejo a soluçar sobre os bemóis!

Naturalmente, quando desço, e que me encontro diante de minha pobre mamãe, preciso demonstrar um ar calmo, se não engraçado... será que poderei continuar? Já são 4 dias que isso dura, desde o tocsin⁵...

Escreva logo, meu amigo, eu vos suplico.

Afetuosamente

Maurice Ravel (Orenstein, 1989, p. 140⁶)

A correspondência de Ravel durante o período da guerra é intensa e nos permite ter uma ideia precisa da situação neste início de conflito, longe dos campos de batalha, porém em uma conturbada atmosfera em que todas as províncias francesas viveram pela falta de informação. Assim sendo, as “cartas de

⁴ O compositor Maurice Delage (1879-1961) foi um dos raros alunos de Ravel.

⁵ Sinal sonoro para avisar de acontecimento repentino e perigoso.

⁶ Esta carta também foi transcrita em *Ravel au miroir de ses lettres* (CHALUPT, 1956, p.113).

guerra” escritas pelo compositor testemunham, todas elas, um espírito bem diferente das correspondências trocadas em outro momento de sua vida. Percebe-se a dúvida sobre a veracidade das notícias que recebia, a necessidade de notícias dos amigos engajados ou não e o respeito pelo adversário (jamais empregará o termo pejorativo *boche*, tão usado pelo compositor Claude Debussy quando se referia aos alemães). A linguagem usada nas cartas endereçadas a pessoas próximas a ele é ainda mais informal, notando-se a necessidade do compositor em dividir os momentos de angústia durante um período de tantos conflitos externos e internos, o que nos permite conhecê-lo intimamente, como em um diário. O amigo Roland Manuel observou: Escritor até então negligente, a guerra e a separação dos amigos irá obrigá-lo a confiar ao papel sentimentos e emoções que sua boca jamais formulou. (In: Marnat, 1986, p. 405)

Quatro dias após a carta citada anteriormente, Ravel escreve ao irmão Édouard e demonstra sua preocupação pelo momento em que vive, pelo seu trabalho, pelos amigos, pela mãe e a decisão de alistar-se:

Caro Édouard,

Hoje – 8 de agosto – ainda não temos notícias suas. E provavelmente nos escreveu há muito tempo. Penso que tenha novidades do Sr. Pawloski, que me permitiu passar Avenue Carnot e te telefonar a Levallois.

Nossa posição não é nada engraçada. Restam 10 francos. Durand [sua casa editora] deve estar fechada. As sociedades dos autores também.

A maioria dos amigos, os Piot, Laurencie, Benois, Pawloski estão ou estarão nessa mesma situação pecuniária. Mas não levam isso tão a sério. Existem preocupações piores. Eu sofri durante 4 dias, desde o “tocsin”, como jamais. E como sentia que ficaria louco, tomei a decisão mais sábia: *vou me alistar* [grifo meu]. Já pensei em todos os motivos que você poderia me objetar. Nossa pobre mamãe, sobretudo... Mas se eu ficar louco, ou ficar doente do coração, seria ainda mais triste. (...) Bem entendido, nossa pobre mamãe ignora tudo isso. Quando me escrever sobre esse assunto ou sobre outros que possam preocupá-la, escreva tudo isso à parte, e coloque em um envelope normal, não escrito de sua mão. Ainda melhor, escreva duas cartas, uma oficial, e outra...oficiosa.

Assim que receber esta carta, vá a Sociedade dos autores, 10 rue Chaptal, e a dos Autores dramáticos, rue Henner, e pergunte se tenho algo a receber. Em anexo uma autorização. Vá também na casa de Durand, e fale sobre minha posição, que estou terminando o Trio e que provavelmente partirei.

Nos telegrafe sobre notícias suas, se possível.

Abraçamos-te

Maurice (Orenstein, 1989, p. 140)

Em carta endereçada ao amigo Cipa Godebski⁷ em 20 de agosto de 1914, nota-se o sentimento obsessivo do compositor pela defesa de seu país, o reconhecimento do inimigo alemão e também a extrema preocupação pela mãe, com a qual vivia. Nota-se igualmente, em quase todas as suas “cartas de guerra”, a presença desta figura materna à qual se dedicou exclusivamente.

Velho,

No dia seguinte em que vos escrevi, pedi minha certidão de nascimento, pense, somente uma ponte para atravessar! A vossa exceção, todos, mobilizados, alistados, inclusive um oficial, me censuraram. Você me conhece o suficiente para saber que estas censuras não podem influenciar sobre minha decisão: eu partirei (se me quiserem), porque tenho vontade de partir. Somente - cada um tem seus defeitos; *o meu é agir em plena consciência* [grifo meu] – eu sei que cometo um crime, e não é necessário que todos me confirmem.

O que me fez... hesitar, como vocês dizem, durante dois dias.

Você nunca hesita... porém, meu caro, nossa situação é bem diferente! Se lhe fosse permitido partir, você deixaria somente uma jovem mulher e as crianças que podem ficar sem você. Valery Larbaud deixa uma mãe ainda jovem. Mas minha mãe é uma pobre mulher velha que nem religião, nem

⁷ Cipa Godebski (1864-1937) e sua esposa Ida (1872-1935) dois dos amigos mais íntimos do compositor e aos quais dedica sua *Sonatine* (1905) para piano solo. Segundo Orenstein, estão catalogadas 250 cartas de Ravel endereçadas aos diversos membros da família Godebski.

princípios a poderiam sustentar, e cujo único ideal sempre foi o amor de seu marido e de seus filhos, e que não teve vergonha de conservar o que lhe resta. Uma espécie de monstro, não é mesmo? É, existem muitos, desses tipos de monstros! E aquele você sabe quanto eu amo [referindo-se à mãe]. Não sei bem como ela suportaria o que escondo, o alistamento de meu irmão como automobilista; mas sei, e tenho certeza do que acontecerá quando ela souber que a deixaremos. Não terá nem mesmo do que morrer de fome.

É por isso que tomei uma segunda decisão, no caso em que volte vivo. Esta decisão é tão irrevogável quanto a outra.

Então: *Viva a França! E sobretudo: abaixo a Alemanha e a Áustria!* [grifo meu] Ou ao que estas duas nações representam nesse momento. E de todo o coração: viva a Internacional⁸ e a Paz! É por isso que eu parto, assim como Hervé, cuja ação parece vos ter surpreendido.

Afetuosamente a vocês dois

Maurice Ravel

E por que não: viva a Polônia! (Orenstein, 1989, p. 141)

Tomada a decisão de alistar-se, Ravel dirige-se à caserna de Bayonne, próximo de onde se encontrava, para submeter-se aos vários exames médicos exigidos para o alistamento. O compositor será impedido de participar de seu projeto patriótico e é recusado pela sua estatura, 1,57 metros e seu peso, 48 quilos, sendo que o mínimo exigido era 50 quilos. Em 1895, aos 20 anos, ele já teria sido dispensado do serviço militar pelo mesmo motivo. Em carta de 8 de setembro, Ravel anuncia o resultado a amiga Ida Godebska; trata-se de uma longa carta, essencial para compreendermos suas preocupações musicais, militares e civis do momento:

Cara amiga, como você previa, minha aventura terminou da forma mais ridícula: não me quiseram porque me faltam dois Kg. Antes de me dirigir a

⁸ Hino revolucionário escrito por Eugène Pottier em 1871.

Bayonne, eu passei um mês trabalhando da manhã à noite sem ter tempo para tomar um banho de mar. Eu queria terminar meu *Trio* que já até tratei de obra póstuma. Isso não quer dizer que prodigalizei o gênio mas que a ordem de meu manuscrito e das notas que se relacionam permitiriam qualquer um de corrigir as provas. Tudo isso é inútil: e resultará somente em mais um *Trio*.

Sem contar os dois dias de febre após minha volta de Bayonne. Eis me aqui sem ação. Esperava dedicar-me aos feridos transportados a Saint Jean de Luz. Um banqueiro judeu doou dez mil francos à cidade para os soldados. Depois colocou no cassino [Segundo Plotto o cassino da cidade foi transformado em hospital para receber os soldados feridos] várias mulheres e jovens, ociosos desde o fechamento do golf, para passar o tempo com os feridos, causando uma certa confusão e desencorajando a melhor das boas intenções. Felizmente desconfiaram e enviaram aqui somente casos não muito graves. De resto a Bayonne tiveram todo o cuidado do mundo em dispensar uma grande quantidade de mulheres da Cruz Vermelha que doaram dinheiro para atrapalhar os hospitais, indignando-se para que lavassem os pés dos soldados, defendendo-se sob a ignorância para evitar os tratamentos e reclamando pelo fato de não terem instalado um salão de chá. (...)

Eu passo meu tempo a levantar a moral de alguns nacionalistas que escolheram o momento para fazer política e duvidar de tudo para não dizer mais. Estou muito preocupado com Eduard [seu irmão]. Em sua última carta ele esperava ser aceito [nas armas]. Há quinze dias não tenho nenhuma notícia sua (...).(Chalupt, 1956, p. 116)

O *Trio* para piano, violino e violoncelo, aqui mencionado, se destaca pela importância, musical e histórica, no sentido de representar uma referência dentro do movimento nacionalista francês. A obra foi inteiramente composta em Saint-Jean de Luz / Ciboure terra natal do compositor, as vésperas da declaração da Guerra. Saint-Jean de Luz / Ciboure faz parte da região basca (noroeste da França, fronteira com a Espanha), de forte influência hispânica e, a Terceira República Francesa, como causa do movimento revanchista, pós Guerra Franco-Prussiana e Comuna de 1871, tornaria obrigatório o ensinamento das canções de todas as províncias da França, numa forma de resgatar e valorizar o folclore nacional. Nesse sentido, para a composição do seu *Trio*, Ravel vai usar, em busca de suas origens, elementos do folclore basco para a composição desta obra. O *Trio* é composto de quatro movimentos: *Modéré*, *Pantoum - Assez vif*, *Passacaille - Très*

large e Final – Animé. Nenhum tema comum nestes quatro movimentos independentes, de grande clareza e rigor formal, características comum entre as obras compostas durante os anos da guerra.

Ravel não aceita o fato de ter sido recusado as armas e relata novamente sobre o seu fracasso em participar, como definiu, desta *esplêndida luta*, em carta datada do dia 21 de setembro de 1914, endereçada à Sra. Casella⁹, na qual mais uma vez escreve sobre suas composições atuais, sobre o irmão, sobre os amigos e sobre uma nova oportunidade para ser aceito como soldado.

Sua carta me encontrou ainda em Saint Jean de Luz. A análise do meu Trio, as notas para a correção das provas e a execução em caso de minha ausência; tudo isso é inútil: me faltam dois quilos para ter o direito de participar a esta *esplêndida luta* [grifo meu]. Tenho somente uma esperança, que no próximo exame que irei passar, eles acabem por perceber o charme de minha anatomia.

Meu irmão teve mais chance: ele é automobilista no 19º esquadrão do trem. Ele tem um belo uniforme e uma Panhard novinha. Essas informações obtive da Sra. Delage e de Pierre Haour. Quanto a Édouard, ele não nos escreve, ou suas cartas não chegam até nós. Eu sei que o padre Petit cuida do forte de Antibes, que Sordes está em Verdun tranquilo... que Schmitt se aborrece em Toul, a bocejar para os aeroplanos que passam muito alto, que Delage espera por estar a Bordeaux, com a Sra. Noailles, Le Bargy, Maurice Rostand e alguns parisienses do mesmo tipo. Eu pensei ter entendido que Cocteau também dirigia as tropas do parque de Bologne, relendo Virgile. Haour não pode reencontrar seu novo camarada. Nenhuma novidade de Stravinski [durante a Guerra o compositor se isolaria na Suíça]. A Suíça é um país longínquo, neste momento. Há quase um mês que espero por uma resposta de meus parentes de Genebra. Não tenho mais coragem de me colocar ao trabalho, tanto que as duas obras que comecei e às quais eu deveria me atrelar após o Trio faltam de propósito: 1) *La Cloche engloutie* em colaboração com Gerhard Hauptmann¹⁰; 2) um poema sinfônico que começou bem: *Wien*¹¹!!! Sem condições de chamar isso de Petrogard.... (Chalupt, 1956, p. 117)

⁹ Esposa do célebre pianista Alfredo Casella, amigos de Ravel.

¹⁰ Escritor alemão, dedicou-se a romances e obras dramáticas, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1912. Autor de *La Cloche engloutie*, obra mística e simbólica.

¹¹ Esta obra foi escrita sob o título de *La Valse*. Somente após a guerra Ravel concluiria essa obra, dedicando-se a ela de dezembro de 1919 a abril de 1920.

De acordo com carta escrita cinco dias mais tarde ao amigo Roland Manuel, Ravel reencontra coragem e inspiração para compor e se pronuncia sobre a criação da suíte *Le Tombeau de Couperin*. Novamente relata sua frustração em não ser aceito pelo exército, deixando claro que esse “imprevisto” não o fará desistir de seu projeto patriótico.

Meu caro amigo,

Já há algum tempo me perguntava o que aconteceu com você em meio a todos esses acontecimentos. E não tinha como me informar, desconhecendo o endereço de sua família.

Obrigado por ter me tranquilizado e dado notícias sobre meu irmão, o qual decidiu vos escrever. Ele enfim iniciou seu serviço, que segundo ele é horrível. Eu acho que não o enviaram para procurar miosótis no campo de batalha.

Como você pode imaginar, somos terrivelmente tranquilos, aqui. Eu nunca trabalhei tanto, e tão rapidamente como neste verão, sobretudo desde a mobilização. Em 5 semanas, forneci o trabalho de 5 meses. Eu quis terminar meu Trio antes de me alistar, e tive a decepção de ter sido julgado 2 quilos mais leve. Espero agora pelo exame geral dos reformados, e se ainda não conseguir, vou tramar algo assim que voltar de Paris. Eles acabarão sensibilizando-se pelo charme de minha anatomia. Esta esperança me dá coragem para me turbinar [termo usado por ele]. Vou iniciar uma suíte de peças para piano [referindo-se ao Tombeau], sendo obrigado a interromper duas obras importantes, mas que faltavam um pouco de propósito: *La Cloche engloutie* em colaboração com Gerhard Hauptmann e um poema sinfônico: *Wien !!!* (Orenstein, 1989, p. 143)

A suíte *Le Tombeau de Couperin*, iniciada em julho de 1914 e concluída somente em novembro de 1917, foi escrita segundo a forma do século XVIII, e composta por seis peças dedicadas, cada uma delas, a um amigo que, assim como Ravel, se engajaria pela defesa da França durante a Primeira Grande Guerra deixando, entretanto, suas vidas nos campos de batalha. A suíte *Le Tombeau de Couperin* não constituiu apenas uma homenagem a François Couperin, mas a toda a música francesa do século XVIII, mas também como um adeus aos amigos desaparecidos na linha de frente. As seis peças que compõem a Suíte foram

inspiradas em formas musicais do século XVIII e estão assim organizadas: *Prélude* dedicado ao amigo e colaborador Jacques Charlot; *Fugue* dedicada ao amigo Jean Crouppi; *Forlane* dedicada ao amigo Gabriel Deluc; *Rigaudon*, os irmãos Pierre e Pascal Gaudin foram os homenageados; *Menuet* dedicado ao amigo Jean Dreyfus; e *Toccata*, dedicada ao amigo Joseph de Marliave. A busca por elementos do passado se justifica, uma vez que os compositores da geração revanchista, como forma de salvaguardar a música francesa, buscariam reviver o significativo século XVIII francês - esquecido durante o século XIX, o qual seria dominando por compositores germânicos - e inspirar-se-iam nos mestres franceses do passado. Assim, o *Tombeau* de Maurice Ravel vem prestar uma homenagem aos amigos, cidadãos da Terceira República Revanchista que, como ele, tomados pelo sentimento de proteção a pátria, lutaram nos campos de batalha e, também, como teria declarado em seu esboço autobiográfico, homenagear não só François Couperin, mas toda a música francesa do século XVIII (Orenstein, 1989, p. 46).

Antes de voltar a Paris, para dar continuidade ao seu plano de alistar-se, Ravel escreve uma última carta de Saint Jean de Luz, endereçada ao amigo Roland Manuel, em 1º de outubro de 1914. Nesta carta o compositor confirma todos os acontecimentos relatados em sua correspondência anterior: sobre a ideia fixa em alistar-se, a frustração por não ter sido aceito nas armas francesas, sua generosidade em voluntariamente cuidar dos soldados feridos, o relato e a falta de notícias dos amigos, sobre o irmão e as dificuldades em dar continuidade as suas composições. Pela sua importância, transcrevo essa carta:

Mas eu sei bem, meu caro amigo, que *trabalho para a pátria fazendo música!* [grifo meu] Disseram-me o suficiente, há dois meses, para me convencer; primeiro para impedir de me apresentar, e depois para me consolar de meu fracasso. Não me impediram, e não me consolo.

Será necessário esperar, para agir, (...).

Enfim, eu faço um trio, como o pobre Magnard¹²: é sempre um começo.

Eu cuido também dos feridos todas as semanas, o que é muito desgastante: é inaudito o número, senão a variedade das necessidades que podem ter 40 homens no decorrer de uma noite!

Também faço música: impossível continuar *Zazpiac-Bat*¹³, pois os documentos ficaram em Paris. Delicado trabalhar *La Cloche engloutie* - esta vez, acredito que ela está bem -, e de acabar *Wien*, poema sinfônico. Esperando retomar meu velho projeto de interior, de Maeterlinck, eu começo duas séries de peças para piano: 1º) uma suíte francesa - não, não é o que você pensa: A Marseillaise não aparecerá, e haverá uma *forlane*, uma *gigue*; portanto sem tango. 2º) Uma *Nuit romantique*, com *spleen*¹⁴, caça infernal, nona maldita, etc¹⁵.

Vossa carta caiu bem: estava para escrever a Sra. Vossa mãe uma carta que provavelmente nunca teria chegado. É desolador enviar correspondências no vazio, e portanto vou começar a fazê-lo. Não posso mais ficar sem notícias dos amigos. Algumas vezes, recebemos notícias terríveis, indiretamente, que são desmentidas 2 dias depois. É assim que soube da morte do capitão Marliave, e que não ousei escrever à sua esposa¹⁶, e mais do que Vaudoyer, que perdeu seu jovem irmão, dizem.

Delage recebeu minha carta do 28? Ele está em Bordeaux? Quanto a meu irmão, nada mais. É verdade que em tempos de paz ele também escrevia pouco.

¹² O compositor Albéric Magnard (1865-1914) publicou um trio em 1916. Morreu tragicamente em 3 de setembro de 1914 defendendo sua casa, incendiada por soldados alemães.

¹³ Obra abandonada em 1914, idealizada para piano e orquestra e inspirada em temas bascos.

¹⁴ Termo inglês que quer dizer tristeza doentia.

¹⁵ De todos esses projetos, somente dois foram concluídos, a Suíte Francesa (*Le Tombeau de Couperin*) e *La Valse*, ainda chamada de *Wien*. Ravel cita o tango, alusão ao bispo de Paris, que havia declarado que esta nova dança, extremamente popular, era lasciva e ofendia a moralidade (Laloy: 1914, p.47).

¹⁶ A pianista Marguerite Long (1874-1966) realiza a primeira audição do *Tombeau de Couperin* e do *Concerto em Sol*, dedicado a ela. A *Toccata* do *Tombeau* é dedicada à memória do capitão Joseph de Marliave, seu esposo, importante musicólogo, autor de um estudo sobre os quartetos de Beethoven. Esta publicação contou com uma introdução realizada pelo compositor Gabriel Fauré.

Não temos mais Cécil Sorel¹⁷. Nougès ele mesmo nos deixou...

Escreva logo. Pensei entender que seus pais estavam com você. Passe a eles meus cumprimentos e cordialmente seu

Maurice Ravel (Orenstein, 1989, p. 144)

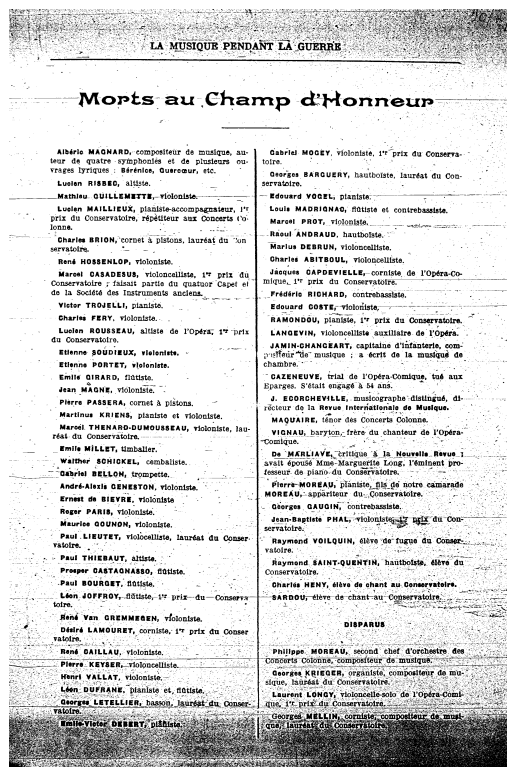
Nesse momento a França contava os seus mortos, após a Batalha de Marne¹⁸, que arrasou toda uma geração de franceses, entre estes um grande número de artistas que se encontravam lutando no fronte. A causa desta conhecida batalha seria uma contra-ofensiva francesa realizada com o objetivo de conter o avanço alemão, tão temido desde a ação da Comuna em 1871, que tentava mais uma vez se aproximar de Paris. Um balanço dos artistas mortos neste e nos vários combates seria publicado regularmente com a criação do jornal *La Musique pendant la Guerre*¹⁹. Inicialmente mensal, este jornal de índole nacionalista tinha como objetivo constituir um documento histórico com a colaboração dos vários músicos franceses, documentando todos os acontecimentos musicais durante o conflito e alimentando o sentimento de repulsa em relação ao inimigo alemão. O primeiro número deste importante documento foi colocado em circulação em 10 de outubro de 1915. Segue o primeiro balanço das baixas nos campos de batalha publicado no primeiro número do jornal em questão.

¹⁷ Célebre atriz (1873-1966).

¹⁸ Esta batalha aconteceu de 6 a 9 de setembro de 1914.

¹⁹ O estudo deste jornal de índole nacionalista faz parte de minha atual pesquisa, em nível de Pós-Doutorado intitulada *As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: ideologias e consequências. Société Nationale de Musique - SNM, Schola Cantorum, Société Musicale Indépendante - SMI, Journal de la Musique pendant la Guerre, Festival de La Musique Française e Ligue Nationale pour la défense de la Musique française*. A pesquisa está sediada no Departamento de Música da ECA-USP, e conta com o apoio da FAPESP.

Figura 1 – *La Musique Pendant la Guerre*. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 1 - 10/10/1915, p. 14. BNF – Bp 106.



Em outubro de 1914, Ravel, em companhia de sua mãe, volta a Paris e como era previsto faz uma nova tentativa para ser incorporado, desta vez na aviação. Dirige-se então, segundo seus biógrafos Marcel Marnat e Étienne Rousseau-Plotto, ao matemático (especialista de problemas aeronáutica) e deputado republicano socialista Paul Painlevé, para ser aceito na aviação, estimando que seu peso seria uma vantagem. Enquanto aguarda, escreve sua única obra para coro misto a *cappella*, as *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement*. Ele mesmo escreve os poemas, nos quais descreve os horrores da guerra, e ao mesmo tempo se apresenta como uma obra patriótica ao evocar as cores da bandeira francesa. A iniciativa de escrever os textos para suas *chansons*, transmite a necessidade do compositor de se expressar, não só com a sua música mas também fazendo o uso da palavra, descrevendo de forma

subjetiva seus sentimentos em relação aos horrores da guerra e confirmar assim o envolvimento com os ideais de nacionalismo e o sentimento de patriotismo. As *Trois Chansons pour Choeur mixte sans accompagnement*, foram compostas entre dezembro de 1914 e fevereiro de 1915. Ravel dedica cada uma delas a um possível intercessor de seu projeto patriótico de participar como soldado de guerra: a primeira a Tristan Klingsor; a segunda a Paul Painlevé e a terceira a Sophie Clémenceau. As *chansons* que compõem esta importante obra são: *Nicollette* (Lá menor, finalizando Maior), *Trois beaux oiseaux du Paradis* (Fá menor) e *Ronde* (Lá Maior). Os textos parodiam com extremo requinte as *chansons* francesas da Renascença e do folclore basco e infantil (primeira e terceira), nos quais esboça - conforme mencionado igualmente para as outras duas obras do período - uma volta ao passado que a Terceira República francesa idealizava.

Certamente a notícia da morte de seus primeiros amigos e de numerosos artistas inspiraria o texto da segunda canção, *Trois beaux oiseaux du Paradis*, uma das páginas mais comoventes do compositor. O poema nos fala do horror da guerra e ao mesmo tempo se apresenta como uma obra patriótica ao evocar as cores da bandeira francesa para cada um dos *Três belos pássaros do Paraíso*: “o primeiro era mais azul que o céu”, “o segundo era cor de neve” e “o terceiro vermelho vivo”. Pela importância do texto no sentido do comprometimento de Ravel com a causa da guerra, transcrevo e traduzo o poema da segunda canção, *Trois beaux oiseaux du Paradis*:

Trois beaux oiseaux du Paradis,

(Mon ami z-il est à la guerre)

Trois beaux oiseaux du Paradis,

Ont passé par ici.

Le premier était plus beau que le ciel,

(Mon ami z-il est à la guerre)

Le second était couleur de neige

Le troisième rouge vermeil.

Três belos pássaros do Paraíso,

(Meu amigo z está na guerra)

Três belos pássaros do Paraíso,

Passaram por aqui.

O primeiro era mais azul que o céu,

(Meu amigo z está na guerra)

O segundo era cor de neve

O terceiro vermelho vivo.

*Beaux oiselets du Paradis,
(Mon ami z-il est à la guerre)*

*Beaux oiselets du Paradis,
Qu´apportez par ici?*

*J´apporte un regard couleur d´azur,
(Ton ami z-il est à la guerre)
Et sur beau front couleur de neige,
Un baiser dois mettre, encor plus pur.*

*Oiseau vermeil du Paradis,
(Mon ami z-il est à la guerre)
Oiseau vermeil du Paradis,
Que portez-vous ici?*

*Un joli coeur tout cramoisi
(Ton ami z-il est à la guerre)...
Ah! Je sens mon coeur qui froidit...
Emportez-le aussi.*

*Belos passarinhos do Paraíso,
(Meu amigo z está na guerra)*

*Belos passarinhos do Paraíso
O que trazem por aqui?*

*Eu trago um olhar na cor azul,
(Teu amigo z está na guerra)
E sobre belo fronte cor de neve,
Um beijo, ainda mais puro.*

*Pássaro vermelho do paraíso,
(Meu amigo z está na guerra)
Pássaro vermelho do paraíso,
O que você traz aqui?*

*Um belo coração carmesin²⁰
(Teu amigo z está na guerra)...
Ah! Eu sinto meu coração esfriar...
Leve-o também.*

Simultaneamente, Ravel continua sua luta pessoal para se fazer incorporar, e graças ao amigo Tristan de Klingsor, dedicatário da primeira das *Trois chansons pour choeur mixte a cappella*, que o coloca em contato com militares importantes, o compositor será incorporado, em 10 de março de 1915, não na aviação como pretendia, mas como condutor de caminhões. Segue cópia do certificado da primeira dispensa do serviço militar de Ravel (7 de fevereiro de 1894), onde podemos confirmar o carimbo da sessão do conselho de revisão de 10 de março de 1915 que o aprova para o serviço auxiliar.

²⁰ Vermelho vivo.

Figura 2 – BnF. Mu. L.a. Ravel 169 – vol. 89.

L. a. Ravel (n.) 169 (Ad. — A. 226.)

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ — ÉGALITÉ — FRATERNITÉ

PRÉFECTURE DE LA SEINE

CERTIFICAT constatant l'exemption *Ravel*
(Article 20 de la loi du 15 juillet 1889.)

CLASSE DE 1897
COMMUNE
ARRONDISSEMENT *Paris*
CANTON
N° 112 de Tirage

LE PRÉFET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE, soussigné, certifie que M. *Ravel*
Joseph Maurice né à *Libourne* département de *N. Gironde*
le *10 mars* 1877, fils de *René Joseph*
Delmar, ayant la taille d'un mètre
quatre-vingt-cinq millimètres, et exerçant la profession de *Comp. de musique*
inscrit sur les tableaux de recensement de la classe de 1897, et qu'il a été exempté,
par le Conseil de Revision, pour infirmités.

Fait à Paris, le *4 février* 1897.
Le Préfet de la Seine
Le Secrétaire de la Préfecture de la Seine
Muepierre

367

PARIS — IMPRIMERIE NATIONALE — 2115-9-01

N° 112 de Tirage
 SCIENCE AU 10 Mars 1897
 PROPRE AU SERVICE AUXILIAIRE
 La Commune de Paris

(865)

De acordo com a correspondência do início de março de 1916, ou seja, quase dois anos após sua decisão em participar ativamente como soldado e as várias tentativas para ser aceito, Ravel é enviado ao nordeste francês, próximo a Verdun, onde acontecia a guerra de trincheiras. Sua principal função era o carregamento e transporte de material de guerra. Durante o período em que atuou como soldado, o compositor relatou, em suas cartas, a realidade da guerra. As duas primeiras cartas escritas do *front* pelo compositor, datadas de 19 de março de 1916, foram endereçadas à sua mãe e ao amigo Jean Marnold. Nelas Ravel escreve sobre suas primeiras impressões, agora como soldado. Na carta endereçada à mãe, Ravel omite certos detalhes, por esse motivo traduzo e transcrevo trecho da carta escrita ao amigo, na qual relata com mais detalhes sobre sua realidade e expectativas. As cartas escritas do *front* serão precedidas pela seguinte indicação:

Conducteur Ravel

Convois automobile

Section T. M. 171

Par B. C. M. Paris

Caro amigo,

Eis-me aqui há uma semana “no front”. É ainda longe da realidade, mas é ainda mais longe de Paris. Moralmente sinto muito próximo. Os vôos dos aviões, os comboios carregados de homens, as flechas indicadoras, tudo se dirige para...lá, em direção à gigantesca batalha. Os camaradas voltam a todo o momento.

Todas as noites a sirene da estação, a da usina anunciam os Zeppelins. Quando a região é ameaçada diretamente, os clarões soam o “garde-à-vous” [expressão no sentido de se protegerem].

Não estou infeliz apesar das severas regras e da falta de conforto, para não dizer mais, do dormitório. A alimentação é boa e proveito. Quase que imediatamente recebi um grande caminhão que andava somente sobre três patas e que recolheram no dia seguinte. (...) Deram-me uma caminhonete capaz de andar sobre estas estradas. Prometeram-me missões interessantes. (...) (BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 170)

Toda correspondência enviada do fronte era inspecionada, a lei militar francesa proibia aos soldados citar em suas cartas o local preciso onde se encontravam; por esse motivo, em várias cartas enviadas como soldado de guerra, Ravel deixa supor sua localização, como podemos perceber na carta citada anteriormente²¹. Os *poilus*, como ficaram conhecidos os soldados franceses, devido à pele de animal que usavam para se proteger do frio, recebiam uma espécie de ficha, do tamanho de uma carta postal onde deveriam se identificar,

²¹ Ou ainda: (...). Estando alguns dias de serviço em ... , eu vinha jantar com (...) (Orenstein, 1986, p. 148), (...) A cada curva, é a mesma indicação: V..... e uma flecha (...) (Orenstein, 1986, p. 150) ou (...). Outro dia me confiaram uma dessas “missões interessantes”, das quais você me aconselha desconfiar. Eu deveria ir a X... para levar um carro requisitado (...) (Orenstein, 1986, p. 151).

tendo o espaço do verso para escrever. Este espaço vinha precedido do seguinte texto:

Esta carta deve ser entregue ao “vaguemestre”²². Ela não pode conter nenhuma indicação do local de envio nem informações sobre as operações militares passadas ou futuras. Se esse fato for notado, ela não será transmitida. (BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, correspondência enviada do fronte)

Sobre o texto das cartas de Ravel enviadas do fronte, foi notado um carimbo de inspeção autorizando o envio das mesmas. A *Bibliothèque Nationale de France* não permitiu a reprodução destes documentos²³.

Ainda a Jean Marnold, quinze dias depois da carta mencionada anteriormente, Ravel divide com o amigo um dos vários momentos de solidão e de questionamentos sobre a guerra:

Obrigado, meu caro amigo, por sua carta – se você soubesse a alegria com a qual a recebemos! Obrigada pelas verdadeiras notícias que me dá a respeito de mamãe.(...) Vi algo alucinante: uma cidade de pesadelo, horrivelmente deserta, e muda. Não é o fracasso lá do alto, nem os pequenos balões de fumaça branca que se alinham no puro céu; não é o duelo formidável e invisível que é angustiante, é de sentir-se só no centro desta cidade que dorme um sono sinistro, sob a luz resplandecente de um belo dia de verão. Verei sem dúvida as coisas mais terríveis, mais repugnantes; nunca pensei sentir algo de mais profundo, de mais estranho do que esta espécie de terror surdo. (...) (Orenstein, 1989, p. 151)

Durante suas idas e vindas de Verdum, um acidente o imobiliza por um mês, para o concerto de seu caminhão. Em uma carta enviada à Sra. Fernand Dreyfus em 10 de maio, percebemos passado o entusiasmo inicial e a realidade da guerra se faz presente:

²² Militar responsável pela fiscalização de toda correspondência enviada do fronte.

²³De acordo com as informações da Biblioteca Nacional da França, setenta anos da data de morte do compositor mais os anos de guerra multiplicados por dois, é a lei que proíbe a reprodução dos documentos, manuscritos musicais e correspondências de todos os compositores franceses.

Minha vida de homem da montanha se organiza. “Você estará aqui até o final da guerra”: esta brincadeira que parecia atraente no início, começa a perder o seu frescor. Eu me vejo ainda fumando um cigarro em uma outra floresta mais calma. O cortejo precipitado de quatro macas levando os cadáveres de marroquinos, entre os quais um sem a cabeça. Penso que ainda teremos muitos anos pela frente. E o que sinto nesse momento não é horror, medo, mas ao contrário, o desejo de que meu caminhão seja consertado.

Eu sou pacífico, nunca fui corajoso. Mas eu tive a curiosidade da aventura. Ela tem um sabor que se torna necessário. O que farei, o que farão muitos outros após a guerra? (In: Marnat, 1986, p. 412)

Esse momento de pausa forçada leva o compositor a se questionar sobre sua vocação de soldado, conforme carta enviada ao Major Blondel em 27 de maio de 1916. Neste depoimento é possível confirmar a que ponto Ravel arriscou a sua vida para realizar o seu projeto patriótico. O manuscrito deste importante documento encontra-se na Biblioteca Nacional da França e não foi publicada nos trabalhos referentes a correspondência do compositor. É uma longa carta, quatro páginas em que Ravel expõe os perigos de suas missões e admite não ser essa a sua vocação. Traduzo e transcrevo trecho deste documento :

Senhor Major e caro colega,

como pode ver, ainda estou vivo. Ainda tem momentos onde isso me espanta. Devo primeiramente me desculpar pelo meu longo silêncio. Durante uma semana, eu rodei dia e noite – sem luz – sobre estradas inacreditáveis, quase sempre com uma carga duas vezes mais pesada para minha caminhonete. E apesar disso, não podia demorar, pois tudo isso acontecia sobre o obus. Eu não acredito que um automobilista possa ver tanto em tão poucos dias. Uma destas, um austríaco, me envia no meio da cara os resíduos de sua poeira. Adelaide e eu – Adelaide, é minha caminhonete – escapamos aos shrapnells; mas a coitada não aguentou e, após quase me abandonar em uma zona perigosa, onde era proibido estacionar, ela deixa cair de desespero uma de suas rodas, em uma floresta onde fiz o Robinson durante 10 dias, esperando que viessem me salvar...Gostaria sobretudo de agradecer, profundamente, por, mesmo contra sua vontade, fazer o possível em facilitar uma vocação a qual eu não era destinado, sem dúvida, pois, há 2 anos, tudo se opôs: amigos, acontecimentos, saúde. (...) (BnF. Mu. L.a. Ravel, 171 – vol 89)

Durante os onze meses que permaneceu no *front*, o compositor escreve quase que diariamente, e nos numerosos períodos de repouso, devido sua fragilidade física, coloca no papel suas angústias e reflexões, como nesta datada do dia 25 de maio de 1916 e endereçada ao amigo Jean Marnold:

(...) O que fazer agora? Se repassar uma consulta diante de um major mais sério, serei declarado inapto para o automobilismo e me trancarão em um escritório. Você compreende que eu prefiro deixar as coisas andarem sozinhas. Eu não serei o único que a guerra terá deixado anormal. E depois (...) eu sei que tudo isso começou no dia 3 de agosto de 1914 às 3 horas da tarde. É idiota ter medo - mas eu tenho. (...) (In: Marnat, 1986, p. 413)

Nesse período Ravel obtém uma permissão para passar alguns dias em Paris, justificada pelo seu estado de saúde. Isolado de todo o meio musical e de suas composições, o compositor escreve em 4 de junho:

Eu sofro somente de uma coisa, é de não poder abraçar minha pobre mamãe, sim... Entretanto, tem outra coisa: a música. Eu pensei tê-la esquecido. Há alguns dias, ela reaparece, tirânica. Não penso em outra coisa. Tenho certeza que estaria em pleno período de produção. (In: Marnat, 1986, p. 416)

Em Paris, prepara sua resposta à *Ligue Nationale pour la défense de la musique française*. Liderada por Vincent d'Indy, ao lado do antigo diretor do conservatório Théodore Dubois, Camille Saint Saëns, Gustave Charpentier, Xavier Leroux e Charles Lecocq idealizaram a notícia e o estatuto de adesão de uma associação, enviada a toda comunidade musical francesa, que teria como objetivo principal militar contra todo tipo de manifestação artística pertencente aos países inimigos. Em pesquisa de campo a Biblioteca Nacional da França foi possível o acesso deste importante documento que curiosamente se encontra catalogado junto a correspondência de Maurice Ravel. Pela relevância do texto, traduzo e transcrevo a integral da notícia da *Ligue Nationale pour la défense de la musique française*, para que possamos entender a que ponto a guerra pôde influenciar a geração dos músicos em questão, levando ao extremo o sentimento de importantes artistas e intelectuais:

Liga Nacional pela defesa da Música Francesa

Sua predominância na França - Sua propagação no Estrangeiro

Notícia

Em todas as esferas de atividades, a ideia fixa do triunfo da Pátria nos impõe o dever de agrupamentos e uniões.

A arte musical cuja função é econômica e social não deve ficar estranha a esta precaução de uma solidariedade ativa.

A Liga Nacional nasceu desta necessidade de ação.

Trata-se através de todos os meios de caçar, depois perseguir o inimigo; de prevenir para o futuro o retorno das infiltrações funestas.

Se não pode ser questão repudiar, para nós e os jovens, o clássico, que constitui um dos monumentos imortais da humanidade, é importante condenar ao silêncio a Alemanha moderna pangermanista.

Nosso objetivo é de nos unir e nos solidarizar, para preparar o futuro e a libertação, abandonando as pequenas querelas de companhia.

Inicialmente, a fim de afastar, indefinidamente, a execução pública de obras austro-alemães contemporâneas, não tombadas pelo domínio público, seus intérpretes, Kappelmeister e virtuosos, suas operetas vienenses, filmes cinematográficos que poluem, seus discos fonográficos mais ou menos maquiados, de desmascarar suas manobras, os pseudônimos dos atores de canções que, mesmo atualmente, enganam a Censura; de vigiar para que o inimigo não passe nossa fronteira.

A fim de assegurar o desenvolvimento de nossa música; de vigiar pelos interesses profissionais de nossos compatriotas; de conservar nosso patrimônio nacional, sem distinção de gêneros e escolas; de trabalhar por todos os meios pela predominância, na França, de nossa arte, à venda fácil das edições e audições públicas; de criar bases de intercâmbio com as nações aliadas – e acolhendo na medida do possível a arte destes.

Nossos meios de ação, dependendo das circunstâncias, serão múltiplas: coalizões, controles, propagandas, intervenções nos poderes públicos, reformas nos livros e regulamentos de nossas escolas, interdições, ações comuns em vistas da edição francesa, luta contra os cartéis suspeitos, subvenções, descentralizações, etc, tudo o que sugerirá a vontade durável de quebrar as revanches inimigas.

A Liga foi constituída conforme a lei em sua assembléia de 10 de março de 1916. Sua cotização inicial é simbólica (0 fr. 25 e 1 franco).

Aderir, sustentar a Liga pelo apoio do número e da vontade é fazer obra patriótica e artística. É contar também entre os quais irão querer se lembrar.

Os grandes sindicatos profissionais asseguram um apoio importante.

A liga apela à adesão de todos os Músicos e amigos da música que, no limite de suas possibilidades e, inspirando-se pelo esforço sublime de nossos irmãos sob as armas, se interessem aos destinados da arte de nossa pátria, fazendo assim ato de francês.

A Música da França aos Franceses.

Presidentes de Honra: Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Gustave Charpentier.

Do Instituto: Vincent d'Indy, Xavier Leroux, Charles Lecocq, Paul Meunier, Lucien Millevoye, deputados, presidentes de grupo parlamentar de Arte.

Secretário Jean Poueigh

(BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 188)

Em uma longa carta enviada como resposta a este convite de adesão Ravel explica suas razões pelo fato de recusar sua participação ao movimento em questão. A resposta de Ravel à Liga testemunha a sua independência intelectual e

a sua coragem, pois o compositor toma uma posição impopular num debate explosivo e passional.

A recusa de adesão a Liga Nacional lhe custou a hostilidade de vários músicos, entre eles Vincent d'Indy e Camille Saint Saëns, envolvidos pelo sentimento de um nacionalismo radical, em nome da proteção da música francesa. Traduzo e transcrevo na íntegra a carta em que o compositor questiona a ação da Liga e surpreende pela sua lucidez e consciência artística:

Ao Comitê da Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa

Zona das armas

7 de junho de 1916

Senhores,

Um repouso forçado me permite enfim responder ao envio da Notícia e Estatuto da Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa, que com muito atraso chegou em minhas mãos.

Desculpem-me se não pude lhes responder antes: minhas várias transferências, meu serviço aventureiro não me permitiram tempo de lazer até então.

Desculpem-me também por não poder aderir ao vosso Estatuto. A leitura atenta desta e de vossa Notícia me obriga a recusar tal adesão.

Bem entendido, eu posso somente louvar vossa “ideia fixa do triunfo da Pátria”, que persegue a mim mesmo desde o início das hostilidades. Consequentemente, eu aprovo plenamente a “necessidade de ação” de onde nasceu a Liga Nacional. Esta necessidade de ação me é tão intensa que me fez deixar a vida civil, quando nada me obrigava.

Onde eu não posso vos seguir, é quando vocês questionam que “a função da Arte Musical é econômica e social”. Até então eu nunca havia considerado a música nem as outras artes dessa forma.

Eu vos abandono de bom grado a estes “filmes cinematográficos”, estes “discos fonográficos”, estes “autores de canções”. Tudo isso está em relações longínquas com a arte musical. Eu vos abandono mesmo, estas “operetas vienenses”. Portanto mais musicais e de uma execução mais cuidadosa que os produtos similares aos nossos. Isso, como todo o resto, seria de domínio “econômico”.

Não acredito que para a “salvaguarda do nosso patrimônio artístico nacional” seja necessário “proibir a execução pública na França das obras alemãs e austríacas contemporâneas, não tombadas pelo domínio público”.

“Se não é questão de repudiar, para nós e para as jovens gerações, o clássico que constitui um dos monumentos imortais da humanidade”, deve ser ainda menos questão “de afastar de nosso território, por muito tempo”, as obras interessantes, chamadas talvez a constituir em seu tempo monumentos, e aos quais, aguardando, poderíamos tirar um ensinamento útil.

Seria até mesmo perigoso para os compositores franceses ignorar sistematicamente as produções de nossos camaradas estrangeiros e de formar assim uma espécie de companhia nacional: nossa arte musical, tão rica na época atual, não tardaria a degenerar, a se fechar em fórmulas banais.

Pouco me importa que o Sr. Schönberg, por exemplo, seja de nacionalidade austríaca. Ele não deixa de ser um músico de grande valor, cujas pesquisas plenas de interesse tiveram uma feliz influência sobre alguns compositores aliados, e mesmo entre nós. Estou encantado que os senhores Bartók, Kodály e discípulos sejam húngaros e o manifestem em suas obras com tanto gosto.

Na Alemanha, à parte o Sr. Strauss, vemos apenas compositores de segunda ordem, aos quais seria fácil encontrar o equivalente sem atravessar as fronteiras. Mas é possível que logo os jovens artistas acordem, e que seria interessante conhecê-los aqui.

Por outro lado, não acredito que seja necessário fazer predominar na França e de propagar no estrangeiro toda música francesa, qual que seja o seu valor.

Vejam, Senhores, que sobre vários pontos minha opinião é assaz diferente da vossa, para me permitir a honra de figurar entre vós.

Espero todavía continuar a “fazer ato de Francês” e “contar entre os que serão lembrados”.

Queiram acreditar, Senhores, a expressão de meus distintos sentimentos.

Maurice Ravel

(BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 184)

De volta ao fronte, Ravel adoece novamente, e em outubro desse mesmo ano é operado. De acordo com carta enviada à Sra. Casella em 8 de outubro de 1916, o compositor aproveita de seu tempo, escreve aos amigos sobre sua rotina de caserna, dedica-se à leitura, documentando-se sobre o século XVIII, pois nesse momento trabalhava, mesmo se precariamente devido às condições em que se encontrava, na composição do *Tombeau de Couperin*, que havia iniciado em Saint Jean de Luz durante a primavera de 1914:

Levo uma vida monótona e singular: convivo com “poilus” com os quais tenho uma relação de camaradagem. Verdadeiros “poilus”. Revoltados, de um pessimismo cego, de um egoísmo baixo... e que se tornarão heróis em algumas semanas. No meio disso, leio obras sobre o século XVIII e um estudo sobre Mallarmé. Se encontrar minha mãe, o que a fará muito feliz, não diga a ela sobre minha operação, nem mesmo sobre o hospital pois ela não sabe de nada. (In: Marnat, 1986, p. 420)

Em novembro, após operação realizada no fronte, Ravel volta à Paris para sua convalescença. Esse período de repouso permitiria ao compositor estar ao lado da mãe, doente, e que viria a falecer em 5 de janeiro de 1917. Conforme testemunho do próprio compositor, este seria o golpe mais rude de toda sua existência²⁴, e o silêncio epistolar desse período, exprimiria sua prostração. Seu retorno na zona do fronte é um fracasso, e em uma de suas últimas cartas como soldado de guerra escreve a Sra. Dreyfus sobre a sua dor:

²⁴ Trecho da carta escrita em 27 de dezembro de 1919 à Ida Godebska: Logo serão 3 anos que ela partiu, e meu desespero aumenta dia após dia. Eu penso, desde que voltei ao trabalho, que não tenho mais esta cara presença silenciosa me envolvendo em sua ternura infinita, o que era, e agora percebo mais do que nunca, minha única razão de viver. (Orenstein, 1989, p. 177)

Moralmente é terrível... não faz muito tempo que escrevia para ela, que recebia suas pobres cartas, que me entristeciam...e portanto era para mim uma grande alegria. Estava ainda contente nesse momento, apesar desta angústia surda...Não imaginava que chegaria tão rápido. Nesse momento, sinto um terrível desespero, os mesmos pensamentos ternos...

Não é bom que eu fique longe de meu pobre Édouard.

Meu capitão me assegura que devo reagir. (...) Mais do que nunca, eu vos sou grato por não ter me deixado sozinho. Aqui, sinto-me mais isolado do que em qualquer outro lugar, no meio de camaradas amáveis, alegres, porém tão longe de mim... (Orenstein, 1989, p. 165)

Devido sua condição física e psicológica, Ravel é reformado em março de 1917, e em junho retoma a composição da suíte *Le Tombeau de Couperin*: “Enfim, eu trabalho. Isso me faz suportar tantas coisas”. (In: Marnat, 1986, p. 423)

Considerações finais

É interessante esclarecer sobre a posição de Maurice Ravel em relação ao nacionalismo. Sua postura é radical enquanto adesão ao nacionalismo da defesa de seu país como nação, até a necessidade de participar ativamente como soldado, quando nada o obrigava, conforme ele mesmo afirmou em resposta à Liga Nacional: *eu posso somente louvar vossa “idéia fixa do triunfo da Pátria”, que persegue a mim mesmo desde o início das hostilidades. (...) Esta necessidade de ação me é tão intensa que me fez deixar a vida civil, quando nada me obrigava*. Sua posição não é radical quando se trata de um nacionalismo artístico e cultural, Ravel não é obtuso e obcecado, conforme podemos constatar em sua resposta à Liga Nacional. As obras escritas durante os anos de Guerra, o *Trio* para piano, violino e violoncelo (1914), obra em que resgata elementos do folclore nacional; as *Trois Chansons* para coro misto sem acompanhamento, em que escreve a letra para as três canções (1914), a Suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), homenagem aos amigos mortos nos campos de batalha e

à música francesa do séc. XVIII, seriam a prova de seu envolvimento estético com o movimento em questão.

Nesse sentido, Maurice Ravel irá operar um neoclassicismo pessoal e aderir ao nacionalismo de forma racional, exaltando o folclore nacional e restaurando a obra de um mestre francês do passado, François Couperin, esquecido durante o século que seria dominado por compositores do país inimigo, o Romantismo. Dessa forma Ravel lutou pela autenticidade da música francesa, buscando na cultura de seu país e no significativo passado francês do século XVIII fundamentos e pilares para a criação de uma nova música com uma identidade e características nacionais.

Referências

- BENEDETTI, Danieli V. L. *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo - ECA/USP/FAPESP, 2008.
- CHALUPT, René. *Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Laffont, 1956.
- DIVERSOS AUTORES. *La Musique Pendant la Guerre*. Revue Musicale Mensuelle. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, no 1 - 10/10/1915.
- LALOY, Louis. *Le Tango*. La Revue Musicale. Paris: 1/02/1914, pp. 47-49.
- MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.
- ORENSTEIN, Arbie. *Lettres et entretiens - Maurice Ravel*. Paris: Flammarion, 1989.
- RAVEL, Maurice. *Lettres à Roland Manuel et à sa famille*. Paris: Calligrammes, 1989.
- _____. Correspondência do compositor, 1900-1933, catalogadas por A. Bloch Michel. Paris: *Bibliothèque Nationale de France*, Mu. L.a. Ravel vol. 89 e 90.
- ROUSSEAU-PLOTTO, Étienne. *Ravel, portraits basques*. Paris: Séguier, 2001.
- ROY, Jean. *Lettres à Roland Manuel e à sa famille*. Quimper: Caligrammes, 1986.

A atuação da família no desenvolvimento das habilidades do futuro músico

Miriam Grosman
(UFRJ)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo demonstrar a importância do papel da família no desenvolvimento das habilidades musicais, particularmente na infância, apresentando resultados de pesquisas e posições adotadas por especialistas de comprovada competência. Tendo por base esse conhecimento, será possível redimensionar ou modificar conceitos e pensamentos em geral que definem e envolvem o potencial musical do indivíduo.

Palavras-chave: ensino e família; habilidades na infância; música: ensino e motivação

THE ROLE OF FAMILY ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL SKILLS OF THE FUTURE MUSICIAN

Abstract: The purpose of this work is to demonstrate the importance of the role of the family on the development of musical skills, particularly in childhood, presenting results based on research and opinions adopted by specialists of proven competence. Having this knowledge as a base, it will be possible to redimension or to change the general concepts and thoughts which define and evolve the musical potential of the individual.

Keywords: family and education; skills in childhood; motivation and teaching

1 – CONSIDERAÇÕES GERAIS

É muito comum ouvirmos referências a crianças que são consideradas “musicais”. De um modo geral, pode significar que existe um potencial ainda não trabalhado, não realizável, mas que mostram possibilidades de expressar algo “musical”.

De acordo com várias pesquisas, A. Kemp e J. Mills (2002, p. 3) afirmam que os sinais do “potencial”, na verdade, são manifestações de uma aquisição musical dentro de uma aprendizagem formal ou informal e, portanto, revelam experiências prévias.

Segundo estes mesmos autores, todas as crianças possuem algum potencial, umas mais do que outras, ou em diferentes maneiras ou formas.

Seja como for, Howe e Cattell (apud Kemp e Mills, 2002) afirmam que qualquer habilidade depende basicamente de três fatores: habilidade propriamente dita, personalidade e motivação. Ressaltam ainda, que mesmo os testes elaborados para detectar habilidades, em geral acabam exigindo ou revelando uma experiência prévia.

Considerando nossas experiências artísticas e pedagógicas, verificamos que são vários os fatores que influenciam favoravelmente a trajetória de um pianista que alcança um nível de excelência profissional. Dentre as aquisições necessárias e indispensáveis, podemos mencionar: domínio técnico, amplo repertório solista, camerista e orquestral, conhecimento estilístico, análise, leitura, conhecimento que abrange outras áreas, além, naturalmente, de características pessoais que incluem determinação e disciplina.

No entanto, toda essa aquisição não seria viável sem o estímulo do meio ambiente, talvez tão ou mais importante do que as chamadas qualidades inatas. Neste trabalho, focalizamos a motivação dentro do ambiente familiar como um fator decisivo para o possível sucesso da carreira musical.

Presenciei ainda jovem, durante minha formação musical, embora sem uma visão crítica ou analítica, o quanto a família de um estudante de música pode influenciar na sua trajetória, podendo determinar o sucesso ou o fracasso, dependendo do grau ou nível de atuação.

Essa posição vem sendo reforçada em informações obtidas em publicações de periódicos e livros, contatos informais e mesmo em observações ocasionais.

A minha própria experiência pode servir como exemplo para a abertura do tema. Algumas gerações foram contempladas com uma educação em que a música era praticamente uma atividade obrigatória quando constatamos, por exemplo, a presença de um piano em quase todas as residências de classe média no Brasil. No entanto, mesmo proporcionando educação musical aos filhos, muitos pais não demonstravam perspectivas em uma carreira profissional. Apreciavam a arte musical e incentivavam as atividades nas quais os jovens pudessem adquirir uma formação cultural mais completa, sem, no entanto, direcioná-las profissionalmente.

Quanto aos pais que acreditavam ou geravam expectativas num futuro profissional, estavam sempre atentos ao desempenho e desenvolvimento musical de filhos, muitos dos quais viriam a se destacar no panorama musical nacional e internacional. Acompanhavam os filhos nas aulas, obrigavam-nos a uma disciplina de trabalho, e, especialmente, conduziam-nos aos melhores professores. O apoio familiar associado a professores capacitados sugere a hipótese de que este binômio seria fator decisivo no sucesso profissional e artístico do futuro pianista.

Acreditamos que esta hipótese possa também ser formulada em outras áreas; contudo, neste estudo será focalizada a relação entre o nível de desempenho de pianistas e a influência familiar.

2 – O POTENCIAL DA CRIANÇA

Bloom, Sloboda e Howe (apud Kemp e Mills, 2002) sugerem que o fator mais importante para o que denominamos “talento” da criança é o estímulo do meio ambiente, através do encorajamento, oportunidades apropriadas e apoio, inclusive financeiro. As experiências mais fortes e significativas tendem a ocorrer em casa, seja através do estímulo à performance, da audição de gravações ou mesmo da observação das diversas atividades musicais dentro do ambiente familiar.

Kemp e Mills (2002) destacam a importância dos pais e professores na medida em que investem na criança, partindo de uma visão projetada no seu futuro musical. Afirmam, ainda, através de pesquisas e estudos correlacionados, que o “potencial musical” está sendo considerado como um fenômeno muito mais complexo, envolvendo um significativo número de fatores ao lado, evidentemente, das habilidades propriamente ditas musicais.

Partindo de tais premissas, acreditamos que esse potencial é um processo que ocorre em casa desde o nascimento até os primeiros anos de uma educação formal. Além disso, toma muitas formas no decorrer da formação musical e ocorre em diferentes níveis, dependendo da qualidade do meio ambiente, podendo ser mais ou menos propício e estimulante. Quando pais e professores atuam concomitantemente na motivação, afetam, de certa forma, a personalidade e o desenvolvimento do talento da criança.

De acordo com Gembris e Davidson (2002), os fatores genéticos também afetam os indivíduos, como por exemplo, maturidade e capacidade física e mental, embora segundo os mesmos autores, vários resultados de pesquisas apontam as habilidades musicais e seu desenvolvimento com base na interação entre as capacidades inatas e o meio ambiente.

Poderíamos apresentar diferentes “ambientes”, para que possamos entender melhor seu significado e influência, sejam eles os sistemas sócio-culturais, as instituições como a família e a escola ou os grupos. No caso específico deste trabalho, focalizamos especialmente a atuação da família no processo de desenvolvimento das habilidades musicais.

A frequência e duração das atuações podem variar de um extremo ao outro, e podem também ser compartilhadas, como nos casos onde membros da mesma família apresentaram diferentes reações ou resultados dentro de um mesmo meio ambiente e, portanto, afetados diferentemente.

De acordo com Plomin (apud Gembris e Davidson, 2002), o impacto do ambiente familiar no desenvolvimento do futuro músico pode se apresentar de três diferentes aspectos, atuando em conjunto, separadamente ou em diferentes proporções nas seguintes situações:

1) Em uma atmosfera estimulante como, por exemplo, o estilo de vida da família, *status* profissional, interesses culturais e educação.

2) Em uma relação entre o meio social e a personalidade e temperamento do indivíduo. Nesse caso, a criança que apresentar uma característica de avidez em aprendizagem, pode adquirir e procurar mais oportunidades no seu meio ambiente dos que as que não tem.

3) Em seleções ou aproveitando oportunidades que o meio ambiente proporciona.

No entanto, Plomin (apud Gembris e Davidson, 2002) salienta que tais genótipos podem não ser sempre os mesmos durante a vida do indivíduo. Por exemplo, uma criança pode não apresentar avidez de conhecimento durante sua infância, o que poderá acontecer anos depois quando se tornar um adulto jovem.

Em todas as citadas situações, fica evidente que o fator motivação deve ser considerado como essencial para o desenvolvimento de habilidades e aquisição de conhecimento. Qualquer desenvolvimento requer forte motivação e este tem sido um tema explorado em recentes trabalhos sobre performance e formação musical .

Para Chaffin e Lemieux (2011), há forte evidência de uma poderosa contribuição do meio ambiente tanto para a motivação como para o desenvolvimento da excelência musical. A motivação seria, portanto, um dos vários e necessários componentes do talento musical e ainda não existem, segundo estes autores, fundamentos para afirmar a contribuição da genética.

McPherson & Zimmerman (2002) sustentam a mesma posição quando afirmam que motivação intrínseca parece também ser essencial para o desenvolvimento das estratégias de estudo e admitem que a motivação das crianças para o estudo instrumental é, em grande parte, resultado do envolvimento dos pais no processo de aprendizagem.

3 - A CASA E A FAMÍLIA

De acordo com Seckl (apud Gembris e Davidson, 2002), a influência do meio ambiente começa antes do nascimento e, segundo o mesmo autor, pode ter impacto até mesmo na saúde, tornando o indivíduo suscetível a doenças. Estudos revelam que bebês podem “ouvir” música e vozes semanas antes do nascimento, embora seja ainda difícil avaliar qual o tipo de estímulo que afetará o desenvolvimento posterior.

De acordo com Jean-Pierre Lecanuet (1996), estudos demonstraram que as experiências auditivas no período pré-natal podem resultar em algum tipo de aprendizagem em diferentes situações após o nascimento, ou seja, podem ocorrer efeitos após nascimento causados por exposição sonora pré-natal.

Parece ser muito clara a evidência do papel desempenhado pela família, que de acordo com Manfurzewska (apud Gembris e Davidson, 2002), através de análise detalhada de biografias de músicos poloneses, enfatizou o perfil familiar e chegou à conclusão de que os antecedentes familiares constituem o principal fator para a carreira do músico clássico. Este mesmo autor destaca dez importantes situações em que o ambiente doméstico-familiar pode influenciar decisivamente na carreira desses músicos:

- 1) Atitude dos pais centrada na educação musical da criança.
- 2) Organização e canalização dos interesses, tempo e atividades das crianças.
- 3) Crença e encorajamento de, pelo menos uma pessoa da família, no potencial do futuro músico.
- 4) Valorização da música na vida da família.
- 5) Ênfase na apreciação, gosto e prática das atividades musicais.
- 6) Oferecimento de prêmios e elogios.
- 7) Atmosfera positiva para as atividades musicais.
- 8) Seleção cuidadosa dos professores, assim como o monitoramento do desenvolvimento musical.
- 9) Suporte em vários níveis e articulação com profissionais e professores.

10) Desejo de investir tempo considerável e esforço para as atividades musicais.

Resultados de vários estudos mostram que crianças com alto nível de desempenho musical são apoiadas principalmente pelos pais, especialmente até os 11 anos, de acordo com Davidson, Sloboda e Howes, (apud GEMBRIS e DAVIDSON, 2002). Esses autores sustentam que a importância do apoio é decisiva, enfatizando, ainda, que a excelência no desempenho é praticamente impossível sem o envolvimento dos pais, embora haja exemplos excepcionais de bem sucedidos músicos que receberam muito pouco apoio familiar.

4 - O DESEMPENHO DOS PAIS NO DESENVOLVIMENTO DO TALENTO DOS FILHOS

Não é desconhecido que as crianças pequenas aprendem não apenas através dos pais, mas também através da herança cultural do seu meio. Não é desconhecido também que as crianças estimuladas com elementos musicais em período anterior à linguagem verbal, e, dependendo do grau desse estímulo, podem despertar atração e desenvolvimento da musicalidade.

Segundo Sloboda and Davidson (1996), existem dois mitos sobre o que se pode denominar musicalidade de excelência. O primeiro deles revela que um alto nível de realização musical deve ser necessariamente raro; o segundo, que estes raros talentos são reconhecidos prematuramente. No entanto, os conceitos de habilidades tem sido revistos e podem ser vistos de diferentes maneiras.

Entrevistas com pais de indivíduos “talentosos” forneceram informações para Sloane (1985) com o objetivo de demonstrar a importância do papel da família no desenvolvimento do talento, principalmente na infância. Segundo a mesma autora, raramente as informações de diferentes fontes foram contraditórias. Depoimentos sobre a rotina diária da família, hábitos de trabalho e lazer revelaram esses pais como pessoas ativas e trabalhadoras. Para eles, fazer o melhor, seja qual for a tarefa, é o mais importante; ou seja, realizar o melhor que

puder. Por isso, alguns desses pais podem ser considerados “perfeccionistas”, devido a uma expectativa de atingir o mais alto nível.

De acordo ainda com Sloane (1985), podemos assim resumir suas conclusões:

1 - O compromisso dos pais de usar o tempo produtivo para realizar o melhor que for possível fica evidente nos valores que transmitem a seus filhos. Geralmente discutem a importância de tentar o melhor através do trabalho árduo, controlam os trabalhos de casa das crianças e os estudos instrumentais. Além disso, demonstram uma certa avidez para fornecer oportunidades educacionais extra escolares, embora seletivos na escolha das aulas que desejam.

2 - Para estes pais, a escolha dos professores é também uma questão bastante relevante: procuram professores que apresentem o perfil “certo”, com características de personalidade que demonstrem interesse pelos filhos, geralmente escolhidos entre os mais conceituados. Comparecem pelo menos às primeiras aulas para se certificarem de que selecionaram o professor certo e, caso não aprovem as técnicas ou a personalidade do professor, imediatamente tratam de investigar um outro,

3 - Os pais entendem que, para desenvolver o talento, a prática diária é muito importante e não deve ser negligenciada. A maioria dos pais dos pianistas monitoram a quantidade diária da prática em casa; em geral, as crianças não podem sair para brincar enquanto não cumprem o esquema estabelecido. O estudo é sempre prioritário e deve ser realizado diariamente.

4 - Os pais aplaudem e encorajam os esforços dos filhos e, não raro, envolvem-se no estudo a ponto de poder detectar erros ou sugerir alguma ideia nova musical. A família compartilha atividades em conjunto, como, por exemplo, indo e voltando das aulas, pais e filhos falando e discutindo assuntos relacionados à prática, onde a importância de objetivos e autodisciplina são evidentes nas regras e expectativas relacionadas às aulas e estudo .

Portanto, após alguns anos de instrução formal, e com o apoio dos pais, esses indivíduos desenvolvem-se solidamente. Na análise de Bloom (1985, p. 518-523), a mudança para o próximo período do desenvolvimento do talento é frequentemente assinalado pela substituição do antigo professor por um mais

competente ou exigente. Aulas passam a ser mais difíceis e o estudo, mais intenso. A família focaliza maior atenção, tempo e conhecimento sobre o desenvolvimento do talento dos filhos. Geralmente nesta fase, as aulas são mais caras e podem localizar-se longe da residência. Os pais arranjam recitais, pagam taxas e de um modo geral, fazem um sacrifício maior para garantir a qualidade de instrução para a criança. As aulas, estudo e competições dominam a rotina da família, enquanto que as férias, fins-de-semana e atividades sociais giram em torno do interesse musical, não medindo esforços quanto às despesas com viagens e equipamentos que, no caso dos pianistas são representados por partituras e pianos melhores.

5 – O PAPEL DA FAMÍLIA NA FORMAÇÃO COMPETENTE DE RECONHECIDOS PIANISTAS

Analisando o perfil biográfico de pianistas de diferentes nacionalidades e épocas, observamos e constatamos a presença de grande parte dos argumentos e situações descritas neste trabalho. Foram selecionados de forma randômica oito pianistas, embora a consulta tenha atingido um número bem maior. O denominador comum foi o nível de excelência e desempenho artístico, cuidadosamente observados em cada indivíduo. Tais informações foram obtidas em periódicos especializados e reforçam a importância e papel da família na formação competente de pianistas, fortalecendo os princípios de formulação desse trabalho.

5.1 - Vlado Perlemuter (1904-2002) nascido na Lituânia era filho de um cantor litúrgico. A família mudou-se para Paris, ainda quando criança, sendo conduzido para a classe do renomado pianista Moritz Moszkowski, de quem herdou, segundo seu próprio depoimento, os alicerces de sua técnica. Aos 13 anos ingressou na classe de Alfred Cortot no Conservatório de Paris, recebendo um primeiro Prêmio em 1919. Percorreu brilhante carreira como solista e professor, apesar do difícil período correspondente à 2ª guerra, quando teve que fugir para a Suíça¹.

¹ Timbrell, 2002, p. 8-9.

5.2 - Vanessa Wagner (1974-), nasceu em Rennes, França. Entrevistada para a mesma revista em 2002 sobre sua promissora carreira pianística, declara:

Meus pais são leitores por vocação, e naturalmente, desde cedo, eu cresci em um ambiente aberto a todas as artes: literatura..., pintura, escultura e música...estimularam bastante minha imaginação e mesmo ainda quando criança contava meus próprios contos de fantasia (Elger Niels - ibidem – Nov/Dec, 2002, p. 50-53, v. 51– tradução nossa)².

Foi introduzida no piano quando sua casa recebeu o piano Gaveau da avó. Com oito anos ingressou no Conservatório de Rennes para estudar com Pierre Froment, aluno e, por algum tempo, assistente de Alfred Cortot, um dos mais renomados pianistas e professores na França (Niels, 2002, p. 50-53).

5.3 - Jenő Jandó (1952-) - pianista húngaro, famoso pelas melhores vendas de discos da conhecida Companhia Naxos. Com mais de 100 discos gravados para a Naxos em 2001, ano da publicação de sua entrevista no periódico consultado, Jandó apresenta enorme variedade de repertório, desde os clássicos até os contemporâneos. Sua mãe era pianista profissional e seu pai, professor de canto, além de maestro do coro local. Desde tenra idade, a bagagem vocal da família influenciou-o em termos de interpretação instrumental. A mãe costumava pedir que tocassem as mesmas canções em diferentes tonalidades e, através dessa prática, conseguia reconhecer as relações intervalares e instintivamente entendia as tonalidades. Recebeu orientação pedagógica no Conservatório Pécs, na cidade do mesmo nome, na Hungria, aprendendo Czerny, Schubert e Bach, ao lado dos compositores clássicos vienenses (Talbot, 2001, p. 28-31).

5.4 – Lise de la Salle – Pianista francesa nascida em 1988, laureada em vários concursos internacionais, afirma em seu depoimento que não consegue lembrar sua vida sem um piano. Cresceu em uma família, onde a arte, especialmente música e pintura eram muito importantes. Seu bisavô foi dono de uma galeria de arte em Paris e sua bisavó, pianista na Rússia e aluna de

² “My parents are both literary by inclination, so naturally from the start I was brought up in an environment open to all arts – literature ..painting, sculpture and music. They very much stimulated my imagination ...and as a child I began to recount my own fantasy-tales”

Tchaikovsky. Refere-se ao seu professor Pascal Nemirovski como um magnífico músico, cujos ensinamentos, em grande parte herdados de Josef Llé vinne³, enriqueceram seu conhecimento e nível artístico-musical (Cutts, 2003, p. 59).

6.5 – Dubravka Tomsic – Nasceu em 1940, Ljubljana, Slovenia, mas recebeu sua educação musical nos Estados Unidos. Apresentou-se com importantes orquestras e festivais tanto nos Estados Unidos como Europa, além de participar de júris em Concursos Internacionais de piano. Sua discografia é considerável, abrangendo especialmente compositores clássicos e românticos. Segundo seu depoimento, sua mãe nutria grande amor pela música e costumava tocar e cantar canções folclóricas particularmente para ela, que, espontaneamente tentava reproduzi-las no piano. Por esse motivo a mãe aconselhou-se com músicos, o que levou a pianista a iniciar seus estudos aos 4 anos; aos 5, deu seu primeiro recital. Alguns anos depois, conseguiu uma bolsa especial de estudos na Julliard School, uma das mais conceituadas escolas de música dos estados Unidos (Uzler, 1998, p. 28-32).

5.6 – A família Hambourg, que abrange três gerações de pianistas: Mikhail, professor do Conservatório de Moscou e aluno de Nicholas Rubinstein; Mark, filho de Mikhail e aluno de Leschetizky; e Michal, filha de Mark e também considerada uma excelente pianista. Entrevistada em 1995, Michal assim se expressou quanto ao ambiente doméstico em que cresceu:

... desde as minhas mais antigas memórias, nossa casa vivia cheia de música e músicos... À noite, após o jantar, todos tocavam música de câmara e eu apenas tinha que fechar meus olhos para sentir a experiência da intensa vida e energia daquele cenário musical.. Muitos dos excelentes músicos daqueles dias eram amigos dos meus pais: Busoni, Rubinstein, ...aquelas noites eram vibrantes com especiais conversas centradas em volta de um magnífico depósito de ideias musicais herdadas⁴. (tradução nossa)

³ Pianista russo (1874-1944) que emigrou para os Estados Unidos em 1919, onde foi professor da Julliard School.

⁴ Evans, 1998, p. 33-36. "From my earliest memories, our home was full of music and musicians....In the evenings, after dinner, everyone played chamber music and I have only to close my eyes to feel the experience of intense life and energy in that musical scene. Many of the great musicians of those days were my parent's friends: Busoni,... Rubinstein...

5.7 – Leonard Stein (1916-2004), pianista americano assistente de Arnold Schoenberg após 1935, encontrava-se ainda em plena atividade aos 84 anos. Seu pai, cantor de liturgia judaica, era conhecido pela qualidade de sua voz, e cuja arte era basicamente voltada para o estilo semítico/judaico com acentuada ênfase nos melismas. Leonard Stein declara que, como na maioria das famílias judias, havia um piano em casa. Ele, que iniciou seus estudos aos cinco anos, e quatro de seus irmãos estudaram música. Sua professora, segundo o próprio Stein, forneceu-lhe sólida base musical. Cresceu em Los Angeles, por ele considerado o maior centro americano para os artistas que chegavam da Europa⁵.

5.8 – Nelson Freire (1944-) - pianista brasileiro nascido em Boa Esperança, Minas Gerais e reconhecido internacionalmente como um dos grandes pianistas dos séculos XX e XXI. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro para que pudesse ter melhor formação e estudar com competentes professores, tendo sido aluno de Nise Obino e Lucia Branco. Finalista do Concurso Internacional de Piano no Rio de Janeiro aos 13 anos de idade, foi contemplado com uma bolsa de estudos para Viena. Em Londres obteve o prêmio Medalha Dinu Lipatti e em Lisboa foi o primeiro prêmio do Concurso Internacional Vianna da Motta⁶.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos neste trabalho exemplos de como as famílias, envolvidas em atividades artístico-musicais, investem no sucesso dos filhos ao escolher professores do mais alto nível profissional e artístico. Bem sucedidos músicos e seus respectivos pais aplicam tempo, energia e finanças para realizar seus objetivos.

De que forma estes artistas puderam manter seu interesse por tanto tempo antes de alcançarem excelentes níveis de performance? Interroga Sosniak

Those evenings were vibrant with a special kind of conversation, centered around a great tank of inherited musical ideas.”

⁵ Blomster, Wes. Piano & Keyboard. San Anselmo, CA: Sparrow Hawk Press, v. 23-24, p. 22-30.

⁶ Disponível em www.nelsonfreire.com. Acesso em 13 de março de 2012.

(1985). Anos de perseverança em um mesmo tipo de atividade não é nada comum em indivíduos entre cinco e 20 anos, ele mesmo responde.

Primeiramente, é principalmente o interesse da família que motiva a criança ou o jovem comprometido com a atividade artística. Geralmente esses pais são mais envolvidos com a educação musical que a maioria, são firmes na exigência do estudo diário e as crianças não tem escolha, gostando ou não do trabalho.

Muitos dos pianistas entrevistados para o trabalho de Sosniak declararam que os pais costumavam avisar que, se os filhos não estudassem devidamente, interromperiam as aulas, parecendo indicar que o controle e monitoramento das crianças trazem relevantes consequências para o desenvolvimento de suas habilidades artísticas. Insistindo na prática diária, esses pais ensinam disciplina e consolidam hábitos, que, uma vez estabelecidos, dificilmente se modificam.

Como foi parcialmente demonstrado, o interesse, a participação e o apoio dos pais contribuem para o desenvolvimento do talento dos filhos, proporcionando-lhes ótimos professores, orientando-os numa disciplina regular e convencendo-os da necessidade de um trabalho árduo. Não se pode afirmar que seja o único fator para o sucesso do futuro músico, mas, sem dúvida alguma, é essencial na maioria dos casos.

REFERÊNCIAS

BLOMSTE, Weis. *Piano & keyboard*, vol 23/24. San Anselma: Sparrow hark Press, s/d.

BLOOM, Benjamin. S. Generalizations About Talent Development. In: BLOOM, Benjamin S. (edit). *Developing Talent in Young People*. New York: Ballantine Books, 1985, p. 507-549.

CHAFFIN, Roger and LEMIEUX, Anthony F. General Perspectives on Achieving Musical Excellence. In: WILLIAMON, Aaron (edit). *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 19-39

CUTTS, Chloe. *International Piano*. London: Orpheus Publication, p. 59, Sept/Oct 2003.

GEMBRIS, Heiner & DAVIDSON, Jane W. Environmental Influences. In: PARNACUTT, Richard and MACPHERSON, Gary E. (edit), *The Science &*

Psychology of Music Performance. Oxford: Oxford University Press. 2002 p. 17-20.

KEMP, Anthony E. & MILLS, Janet. Musical Potential. In: PARNACUTT, Richard and MACPHERSON, Gary E. (edit), *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford University Press, 2002, p. 3-16.

LECANUET, Jean-Pierre. Prenatal auditory experience. In: DELIÈGE, Irène and SLOBODA, John (eds). *Musical beginnings: origins and development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 03-34.

McPHERSON, Gary E. & ZIMMERMAN, B. J. Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective. In: R. Colwell & C. Richardson (edit), *The New Handbook of Research on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 327-347.

NIELS, Elger. *International Piano*. London: Orpheus Publication, v. 51, p. 50-53, Nov/Dec., 2002.

SLOANE, Kathryn D. Home Influences on Talent Development. In: BLOOM, Benjamin S. (edit) *Developing Talent in Young People*. New York: Ballantine Books, 1985, p. 439-440.

SLOBODA, John and DAVIDSON, Jane. The Young Performing Musician. In: DELIÈGE, Irène and SLOBODA, John (eds). *Musical beginnings: origins and development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p.176-190.

SOSNIAK, Lauren A. Learning to be a concert pianist. In: BLOOM, Benjamin S. (edt) *Developing Talent in Young People*. New York: Ballantine Books, 1985, p. 19-67.

TALBOT, Joanne. *International Piano Quarterly*. New Jersey: Orpheus Publication Limited, v. 28, p. 28-31, Spring 2001.

TIMBRELL, Charles. *International Piano*. London: Orpheus Publication, v. 9, p. 8-9-Nov/Dec. 2002.

USZLER, Marianne. *Piano & Keyboard*. San Anselmo, CA: Sparrow Hawk Press, v. 29, p. 28-32, March/April 1998.

Que ‘gênio’ foi Villa-Lobos?

Gabriel F. Moreira
(USP)

Resumo: Inicialmente o alvo preferido de críticos musicais conservadores no país, ao fim de sua vida Heitor Villa-Lobos é tido mundialmente como o maior compositor brasileiro de sua época. Sua carreira e imagem foram construídas numa relação dialética entre a sua produção e a recepção de sua obra, mediada pela crítica musical. Categorias usualmente empregadas na descrição da obra de Villa-Lobos - como *originalidade* e *autenticidade* - legaram-lhe condição de *gênio*, numa perspectiva romântica que encontrava eco no próprio discurso do compositor. Como Villa-Lobos construiu seu espaço de influência artística com base nesses discursos críticos? Como se afirmou como compositor através dessa construção de sua imagem pública? Quais os conceitos de genialidade que se lhe aplicaram no decorrer da carreira, e mesmo após sua morte? As concepções mutáveis acerca da genialidade de Villa-Lobos influenciaram sistematicamente os estudos sobre o autor, e a relação da academia com sua composição tem sido reconfigurada recentemente, resultados de estudos pioneiros que revisitam a sua obra com novas perspectivas analíticas.

Palavras-Chave: Genialidade; Crítica Musical; Modernismo; Brasil.

WHAT “GENIUS” WAS VILLA-LOBOS?

Abstract: Formerly the favorite aim of the conservative musical criticism in his country, at the end of his life Heitor Villa-Lobos is considered the most prominent Brazilian composer of his time. His career and his image were built upon a dialectic relation between his work and its reception, mediated by the musical criticism. Categories usually employed to describe his music – as *original* and *authentic* – bequeathed him the condition of *genius*, in a romantic perspective that is resounded at the discourse of the own composer. How Villa-Lobos did build his space of artistic influence based on these critical discourses? How did he affirm himself as a composer through the construction of his public image? Which concepts of geniality where applied on him, throughout his career and even after his death? The mutable conceptions about the geniality on Villa-Lobos had influenced systematically the studies about his music, and the relationship between academy and his work has been reshaped with pioneer studies that revisit his production with new analytical approaches.

Keywords: Geniality; Musical Criticism; Modernism; Brazil.

A construção da imagem de um compositor musical – aquela que será reificada na história e *pela* História – se dá pelo diálogo entre o que ele produz e o que se diz a respeito dessa produção, no seu tempo de vida e mesmo posteriormente ao seu desaparecimento. Aquilo que se diz e, muito mais ainda, o que se escreve acerca de composições e de seus compositores é uma resposta crítica a esse produto musical, que o insere na sociedade que lê e se apropria desses discursos, de maneira positiva ou negativa (e com muita frequência de maneira ambivalente). Aceitando ou negando os parâmetros críticos dos escritores, de qualquer forma, o indivíduo que tem acesso a eles constrói seu ponto de vista (e de escuta) na relação com esses escritos; portanto a crítica musical é um elemento inalienável para o entendimento da elaboração da imagem de um compositor. Uma escrita que guia uma escuta.

Isso é particularmente perceptível quando observamos os movimentos de vanguarda musical, os mais radicais, aos quais falta um suporte de tradição que sustente as novas proposições estéticas. Nesses períodos, a crítica musical se torna extremamente importante para que se construam significados culturais para elementos musicais que, a princípio, parecem desconectados da afetividade e da cognição dos ouvintes que a eles são expostos. Ao observarmos Paris do início do século XX com a efervescência de exotismos europeus e de fora da Europa (em todas as gradações possíveis entre esses dois polos), vemos a crítica musical desempenhar um importante papel na sedimentação de categorias estéticas, de certa forma tentando administrar a inventividade e oferecer respostas estéticas às diversas *Poiesis*¹ a que estavam submetidos os ouvidos acostumados ao Alto Romantismo mahleriano e wagneriano.

Um caso exemplar é observado na relação entre Stravinsky e a crítica feita a seu respeito nos anos 20. Messing (1991) comenta que a conexão de Stravinsky com o termo *Neoclassicismo* através da crítica musical foi tanto o que reabilitou o uso do termo para a compreensão de um novo caminho para a música moderna -

¹ Ambos os termos no sentido dado por Nattiez (2002).

termo que antes da Primeira Guerra tinha sentido pejorativo; uma espécie de *Ars Antiqua* da música de concerto aos modos alemães - quanto o que assegurou ao compositor um lugar de exposição vantajoso em Paris.

A tensão entre liberdade e ordem na arte do pós-guerra aparentava incitar o desejo por uma terminologia para explicá-la. Naquela atmosfera, [o termo] Neoclassicismo foi transformado ao ponto de poder se referir tanto para inovação e continuidade. Qual seja o sentido pejorativo que o termo possa ter tido antes da Primeira Guerra Mundial, ele foi perdido nas polêmicas do pós-guerra que procuravam costurar uma terminologia plausível e obras individuais num tecido estilístico unificado. O termo Neoclassicismo tem vida renovada em 1923, porque foi associado com Stravinsky pela primeira vez naquele ano, e esse relacionamento se provaria decisivo em assegurar um novo sentido para [o termo] Neoclassicismo (Messing, 1991, p. 489-490).

A própria associação do termo Neoclassicismo com Stravinsky teve reflexos em sua composição à época. Apesar de diversas nomenclaturas dadas pelos críticos para aquele estilo novo (Neoclassicismo era apenas um dos nomes dados), segundo Messing, “*embora os ‘ismos’ específicos escolhidos pelos críticos aparentam ser aleatórios, palavras como ‘linear’ e ‘contrapontístico’ vinham à tona regularmente*” (op. cit, p. 490). Quando o Neoclassicismo foi eleito o termo ‘oficial’, pela sua associação com Stravinsky o aspecto mais notável desse novo estilo de composição associado ao termo era a objetividade, a construção arquitetônica da música e a riqueza contrapontística dela derivada; riqueza essa obtida de diversas maneiras, como a sobreposição de melodias e acordes dissonantes, materiais perfeitamente distinguíveis que não se imiscuíam harmonicamente segundo o discurso tradicional romântico. O próprio compositor aquiesceu aos comentários dos críticos, consagrando o seu papel de compositor neoclássico. Após a estreia de seu *Octet*, Stravinsky toma para si o título de compositor polifônico e por consequência, torna-se neoclássico (op. cit., p. 491).

Outra forma de o compositor se posicionar para seus ouvintes e críticos é ele mesmo tecer comentários sobre a sua música, e elaborar uma autocrítica a respeito de sua obra. Nesse caso, ainda dentro das vanguardas do Entre Guerras podemos destacar Schoenberg, que na tentativa de se afirmar como o continuador da tradição austro-germânica teve que lidar com a difícil situação de ao querer

evocar tal tradição soar totalmente exógeno aos seus ouvintes. A resposta a esse paradoxo veio do próprio compositor, que ao elaborar um extenso tratado de harmonia tonal (2001) que analisava os desenvolvimentos dessa disciplina musical desde seus primórdios, conduzia a um fim ‘inevitável’ da emancipação da dissonância, onde ele mesmo se colocava como o arauto de um novo tempo musical, numa perspectiva mesmo Hegeliana. Com seus comentários teóricos e críticos, Schoenberg tentou atualizar a consciência de seus ouvintes a ponto de que a fruição de sua música fosse obtida pelo conhecimento de sua intenção como compositor e de sua autoridade de teórico.

Villa-Lobos, assunto principal desse artigo, também foi ‘construído’ como compositor por relações dessa espécie com a crítica, e também sobre o que escreveu sobre si mesmo. Na Paris dos *Années Folles* ele foi celebrado como um compositor que trazia consigo ecos musicais de um país distante, o Brasil, resumindo em si mesmo a musicalidade exótica que nutria a imaginação, os sentimentos e os sentidos dos franceses com novos elementos vindos do outro lado do Atlântico. Anaïs Fléchet comenta a situação da crítica musical parisiense frente esse novo fenômeno:

Muitos artigos dedicados a Villa-Lobos na imprensa francesa da década de 1920 atestam o entusiasmo da crítica musical em relação ao jovem compositor. Seu nome apareceu em revistas de música, revistas literárias, jornais de grande circulação, mas também em livros dedicados à música. Os críticos não podiam dizer coisas boas o suficiente sobre o homem cujas obras mais comentadas são: Amazonas, composto em 1918, *Noneto* composta em 1923, as Danças de Índios Mestiços do Brasil, *Três Poemas Indígenas*, o Choros n.º 8 e n.º 10. compostos em 1925 (Fléchet, 2004, p.59)²

Fléchet – ela mesmo contribuindo com a construção crítica do compositor na atualidade- comenta que em Villa-Lobos duas figuras de muito interesse ao

² Original: Les nombreux articles consacrés à Villa-Lobos dans la presse française des années 1920 attestent l’enthousiasme de la critique musicale à l’égard du jeune compositeur. Son nom apparaît dans les revues musicales, les revues littéraires, les grands quotidiens mais aussi dans les livres consacrés à la musique. La critique ne tarit pas d’éloges sur l’homme dont les oeuvres les plus commentées sont: Amazonas composé en 1918, Noneto composé en 1923, les Danses des Indiens métis du Brésil, les Trois Poèmes indiens, les Chóros n.º 8 et n.º 10. composés en 1925.

imaginário francês dos anos 20 convergem, a de selvagem e a do etnólogo, esse último personagem em plena ascensão à época (op. cit, p. 82). Há de fato uma construção cultural na França muito receptiva a essa imagem do compositor, como um Outro³ a surpreender a civilização e a dar-lhe identidade. Moreira (2010) observa a historicidade dessa admiração secular do Brasil e do selvagem brasileiro da parte dos franceses, passando pelos relatos historiográficos de Jean de Lery (1585), as teorizações sobre o *bon sauvage* de Rousseau, o interesse pelo exótico demonstrado nas Exposições Universais de Paris e as implicações estéticas desse pensamento sobre a produção musical dos *Les Six* de Jean Cocteau no início do século XX.

Embora a imagem de Villa-Lobos como um compositor 'selvagem' tenham tomado parte importante no que se percebe de Villa-Lobos e sua obra, essa própria imagem surge como uma apropriação de categorias críticas também pela parte do compositor, conforme o exemplo dado acerca de Stravinsky. Paulo Guérios (2005) problematiza a naturalidade com a qual a literatura sobre Villa-Lobos encarava essa 'selvageria' villalobiana, demonstrando que Villa-Lobos iria investir em sua imagem como compositor brasileiro e selvagem após o retorno da sua primeira viagem a Paris, de 1923 a 1924, ao notar a demanda francesa por esta música exótica. Guérios afirma que Villa-Lobos inicia a composição de obras com temática indígena e inicia sua pesquisa de etnografia indígena em 1925⁴, ano da composição de seus *Choros nº3* e *Choros nº10*, e produziria material para apresentar em sua segunda viagem à Paris em 1927. De fato, se observarmos a quantidade de concertos e artigos publicados em Paris nos anos 20 – que nos fornece Fléchet (2004, p. 46, 49) observamos uma enorme curva ascendente de 1927 a 1930, comparada com uma pequena onda de 1923 a 1924, indicando uma celebridade maior do compositor, quando este investiu musicalmente na imagem de selvagem que a história lhe legava e a crítica retificava. Acredito que seja oportuno citar a ocasião bastante conhecida na qual um artigo publicado por Delarue Maldrus da revista *L'Intransigeant*, coloca - por um engano jamais

³ Alteridade na perspectiva existencialista, de Jean Paul Sartre.

⁴ Apesar de Lisa Peppercorn (2000), biógrafa de Villa-Lobos, afirmar que a pesquisa de música indígena começou antes, nos anos 10.

desmentido por Villa-Lobos publicamente - o compositor no lugar do explorador Hans Staden, prisioneiro de índios e pronto a ser comido, numa ocasião em que, supostamente, tem contato com a mais pura música indígena (Moreira, 2010, p. 42).

A imagem de originalidade que se tem de Villa-Lobos também é um elemento importante na construção de sua imagem. Na realidade, o conceito de original, selvagem e de gênio parecem dialogar na construção histórica do compositor. A formação musical híbrida e ‘deficiente’ de Villa-Lobos, o diálogo com o mundo da música popular, acrescido de sua inventividade e da não adesão às escolas modernistas, contribuiu para que, juntamente com a alcunha de ‘índio branco’, a imagem de gênio, quase no sentido romântico de Wackenroder e Tieck, fosse associada à sua identidade artística. Villa-Lobos, que não seguia regras, apenas o seu sentimento correspondia a essa elaboração do gênio romântico. O próprio Villa-Lobos, ao escrever a respeito do ‘mistério artístico da alma’ afirma:

Para o mistério da alma; uma vez que não podemos dizer por que sentimos emoções, ao assistirmos uma visão de arte, não devemos estabelecer nunca um porquê qualquer, matemático, físico ou metafísico, à causa dessa emoção, a qual é exatamente o reflexo do próprio temperamento, movido por forças imprevisíveis, através de uma inteligência cultivada (Villa-Lobos, 1921 apud MUSEU VILLA-LOBOS. Transcrição do manuscrito HVL 01.01.38 – ficha exame 559, página 1).

A relação da composição de Villa-Lobos com a representação da Natureza bruta e selvagem também pode relacionar sua imagem à noção do gênio de Kant, esse que se aproxima da natureza, e a relê, e ao compor a partir dela, demonstra ser um de seus ‘filhos prediletos’.

Entretanto, enquanto era considerado um grande artista na Europa, no Brasil, Villa-Lobos recebia críticas severas de diversos flancos, tanto de reacionários - como o crítico do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, Oscar Guanabara - e mesmo de pensadores da vanguarda artística como Mário de Andrade. A genialidade de Villa-Lobos - associada a sua imagem de compositor intuitivo e iconoclasta - não tinha encontrado eco no Brasil dos anos 20. Mário de Andrade teceu críticas positivas e negativas ao compositor, mas a sua principal crítica

negativa a Villa-Lobos é a respeito da associação que Villa-Lobos fazia do Brasil com a selvageria para os europeus. Mário de Andrade escreveu no Diário Nacional, em 1928 que “*Brasil sem Europa não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem entidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser* (Andrade, 1928)”. Esse embate, baseado na ideia de que Villa-Lobos subvertia uma possível identidade nacional brasileira, pode ser vista pelos comentários irônicos de Andrade, quanto à confusão feita por Delarue Mardrus que, em sua imaginação, deu o protagonismo da captura de Hans Staden por índios a Villa-Lobos:

A sra. Delarue Mardrus, que uma feita, espantada com as venturas de Villa-Lobos em Paris, escreveu sobre ele artigo tão furiosamente possuído de água possivelmente alcoólica da Castalia, que o nosso músico virou plagiário de Hans Staden. Foi pegado pelos índios e condenado a ser comido moqueado. Prepararam as índias velhas a famosa festa da comilança (o artigo não diz se ofereceram primeiro ao Vila a índia mais formosa da maloca) e o coitado, com grande dança, trons de maracás e rancos de japurutus, foi introduzido no lugar do sacrifício. Embora não tivesse no momento nenhuma vontade para dançar, a praxe da tribo o obrigou a ir maxixando até o poste de sacrifício. E a indiada apontava pra ele dizendo: ‘lá vem a nossa comida, pulando!’. E as danças mortuárias principiaram. Era uma ronda horrorífica prodigiosamente interessante que, devido ao natural estado de nervos em que o músico se achava, se ia gravando inalteravelmente na memória dele. Felizmente pra nós e infelizmente pra Etnografia brasileira, a dança parou no meio. Simplesmente porque, por uma necessidade histórica, os membros da missão alemã, já muito inquietos com as quatro semanas de ausência do jovem violencelista, dera de chofre na maloca, arrasaram tudo e salvaram uma ilustre glória do Brasil (Guérios, 2009, p.179-178).

E de maneira mais direta, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escreve contra o exotismo na música brasileira, que procurava, segundo ele, apenas entreter os europeus:

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Musica Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais

escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia (Andrade, 1972).

Mário de Andrade tinha, sim, a sua ideia do que seria um grande compositor brasileiro e nacional. É sintomático que o texto publicado no *Diário Nacional* citado aqui é intitulado “*Mozart Camargo Guarnieri*” (Andrade, 1928). Guarnieri era o pupilo musical de Andrade; que seguia a instrução de seu mentor na procura da verdadeira arte brasileira. De certa forma, era uma antítese de Villa-Lobos; esse último chegou a declarar:

Mas isso eu posso garantir: a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (apud Peppercorn, 2000, p. 55)

No seu Ensaio, Mário de Andrade utiliza frequentemente o termo *gênio* e *genialidade*, na descrição do compositor brasileiro por excelência. Ele relaciona essas categorias com a construção da arte nacional.

Porque, imaginemos com senso-comum: Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski) (Andrade, 1972).

Camargo Guarnieri compôs, até a morte de Mário, sob a égide desse pensamento. Após a morte de Villa-Lobos, fica patente que Guarnieri era o maior compositor brasileiro vivo. Entretanto, as imagens que se tem de Villa-Lobos e de Guarnieri são muito distintas. Enquanto Villa-Lobos é visto como um criador intuitivo e livre (nesse sentido observamos que a palavra *genial* é bastante apropriada), Guarnieri é tido como cerebral, além de militante político e estético.

Algumas oposições responsáveis por esses retratos diversos podem ser encontradas. Já no começo de sua carreira, Guarnieri se vincula abertamente a Mário de Andrade. Após a morte do escritor, Guarnieri encontra no compositor americano Aaron Copland um novo mentor. Villa-Lobos, por sua vez sempre

negou influências e foi livre de mentores. Frases como *'não vim para aprender, vim mostrar o que fiz'* e *'sempre que sinto uma influência eu me sacudo todo'* - aforismos tidos como um cartão postal verbal do compositor - ilustram a tentativa de Villa-Lobos de manter sua imagem de compositor original e autônomo.

Outra oposição entre a figura desses dois compositores é a vinculação ideológica e política de ambos. Apesar de Villa-Lobos ter sido personagem integrante do governo de Getúlio Vargas, a sua música - enquanto conceito - parece transcender a dimensão política e ideológica. Villa-Lobos tem em seu repertório música que dialoga com o *novo classicismo* francês de Vincent d'Indy, com o primitivismo de Stravinsky, com o neoclassicismo dos anos 30 e com as encomendas musicais direcionadas a Hollywood após os anos 40. Contudo, a historiografia musical convencionou Camargo Guarnieri como compositor nacionalista, que nunca se 'corrompeu' por outras convicções estéticas. A sua Carta Aberta, de 1950, se tornou, assim, a epígrafe que resume o que ficou na história a respeito do compositor; da sua posição reacionária contra estéticas que não se enquadrem dentro da proposta nacionalista de Mário de Andrade, que afirmava:

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (Andrade, 1972).

Essa dicotomia que coloca Villa-Lobos como compositor inventivo e Camargo Guarnieri como cerebral é fruto dessas construções históricas, e está longe de ser hegemônica. Muito embora Guarnieri tenha tomado para si a postura de epígono, em diversas obras suas ele abre mão do nacionalismo que defendia para experimentações pós-tonais e seriais, como no seu *Concerto para Piano nº4* (1968) e na sua peça para piano *Memórias de um Amigo* (1972) (Falqueiro & Piedade, 2007; Salles, 2005).

Por outro lado, nos últimos anos pesquisas de análise musical e musicologia tem procurado descobrir traços da composição de Villa-Lobos, que sempre foi reputado como um compositor 'sem método' (Salles, 2009a; Jardim, 2005; Moreira, 2010). Essa reputação poderia ser um mérito para seus

admiradores, ao considerarem-no genial e criativo, mas também um demérito para aqueles que o atacavam, supondo que sua música era ruim pela falta de acuidade técnica – fato baseado, entretanto, somente no juízo de gosto dos seus críticos.

Nesse sentido, parece que a musicologia brasileira está fazendo com Villa-Lobos o que Hoffman fez a Beethoven em meados do século XIX. A construção de Villa-Lobos como grande compositor (e de certa forma, da sua genialidade) tem sido reforçada pelo grande número de análises, de todas as espécies: teoria dos conjuntos, análise textural, e até mesmo análise schenkeriana. Parece que o paradigma de gênio criativo que não segue regras e métodos, tem sido substituído pelo do gênio que possui uma criação sistematizada e de natureza tão complexa, que apenas a análise profunda pode revelar os mistérios de sua composição. O fato de Villa-Lobos – assim como Beethoven – não ter se dedicado a escrever métodos ou a comentar minuciosamente suas obras (houve, inclusive, um trabalho do próprio para criar uma aura de mistério sobre diversas composições) reforça a necessidade de uma procura do conhecimento de seus fundamentos composicionais, para que haja uma valoração dessa obra no mundo tecnocrático da universidade e da escola. De fato, esse movimento da musicologia na direção da análise de Villa-Lobos também é um movimento político, na tentativa de contemplar esse compositor dentro do ambiente acadêmico que tradicionalmente foi-lhe negado. A vinculação de Villa-Lobos ao Estado Novo parece ter sido um dos dogmas que a historiografia do fim do século XX preferiu ao tratar da biografia do compositor, e a espécie de ‘ranço’ existente contra esse período da história se traduziu numa reação contra essa celebração do compositor, bem como de sua produção.

Atualmente, com a volta da obrigatoriedade da música na educação básica, pela lei 11.769 de 2008, a figura de Villa-Lobos, enquanto pioneiro na educação musical escolar no Brasil volta à tona, e sua vinculação à proposta de educação moral e cívica do governo Vargas tem sido relativizada. Essa relativização tem tornado patente que a ideia que se faz dos compositores (assim como de todos atores sociais de renome) é construída pelas categorias que são concedidas a eles pelos diversos pontos de vista possíveis e consagrados pela história e crítica.

Nesse momento volto à pergunta inicial: que gênio foi Villa-Lobos? E com as considerações que fiz anteriormente posso atualizar a questão: em que gênio está se tornando Villa-Lobos? Villa-Lobos é tido como maior compositor erudito brasileiro, o mais tocado e que mais arrecada direitos autorais (Salles, 2009b). Villa-Lobos parece ter pensado em si mesmo como um romântico, que desdenha de métodos no seu discurso, mas que não revela os seus na prática. Sem escritos teóricos – excetuando alguns de seus manuscritos e cabeçalho de partituras – construiu sobre si juntamente com a crítica musical internacional, uma aura de mistério comparável às brumas de um pântano. Contudo, para sedimentar essa estima pelo compositor – após a relativização de sua relação com a ditadura - e inseri-lo na academia, musicólogos tem retificado sua importância através da análise na procura pela coerência.

Apesar do deslocamento do pensamento acerca da genialidade de Villa-Lobos e de onde ela reside - e a própria inadequação do termo *gênio* na atualidade – a história da celebridade do compositor parece estar sendo reescrita pelos analistas, com textos mais técnicos e com menos valoração, mas que prometem dar a Villa-Lobos um status que o conceito de gênio que portava em vida nunca pode lhe dar: o de um detentor de um método e possível formador de uma escola.

Referências

ANDRADE, M. de. Mozart Camargo Guarnieri – Dança Brasileira. *Diário Nacional*. São Paulo: 1928.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

FALQUEIRO, A. M.; PIEDADE, A. T. Em Memória de um Amigo": considerações sobre Camargo Guarnieri pós-tonal. In: *Revista DAPesquisa*, vol.1, nº3. UDESC: Florianópolis, 2007.

FLÉCHET, A. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Hartmattan, 2004.

GUÉRIOS, P. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

JARDIM, G. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

MESSING, S. Polemic as history: the case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, Vol. 9, n. 4, 1991.

MOREIRA, G. F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

NATTIEZ, J. J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo da La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Trad. Luis Paulo Sampaio. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 6. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

PEPPERCORN, L.. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

SALLES, P.T. *Aberturas E Impasses: o pós-modernismo música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.

_____. Villa, ainda (MBARAKA - revista da Fundação Padre Anchieta). *Mbaraka - revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta*, São Paulo, p. 118 - 126, 19 out. 2009b.

VILLA-LOBOS, H. Transcrição do manuscrito de HVL 01.01.38 – ficha exame 559 – página 1. Transcrição feita por Albina em 07/04/2006. Rio de Janeiro: 1921.

Música e sintaxe: implicações para a subjetividade e a ordem social

Álvaro Neder
(IFRJ)

RESUMO: Este artigo examina algumas consequências da organização do discurso musical, notadamente a sintaxe, para a subjetividade. Um destaque especial é dado à sintaxe tonal, como um poderoso modelo de condicionamento, e a sua dissolução pelas experiências atonais do início do século XX, especialmente a criação tão pioneira quanto insólita representada pelas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas* Op. 9, de Anton Webern. O conceito de *chora* semiótico, desenvolvido pela psicanalista e crítica literária Julia Kristeva, torna possível teorizar o vínculo entre música e subjetividade, conduzindo à compreensão do papel da música na manutenção ou transformação da ordem simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: discurso musical; subjetividade; intertextualidade; teoria literária; Webern

MUSIC AND SYNTAX: IMPLICATIONS FOR SUBJECTIVITY AND SOCIAL ORDER

ABSTRACT: This essay examines some consequences of the organization of musical discourse, notably syntax, to subjectivity. A special focus is given to tonal syntax, as a powerful conditioning model, and to its dissolution by the atonal experiences of the early 20th century, especially the seminal and uncanny *Six Bagatelles for String Quartet*, Op. 9, by Anton Webern. The concept of semiotic *chora*, developed by psychoanalyst and literary critic Julia Kristeva, makes it possible to theorize the link between music and subjectivity, yielding to the understanding of the role of music in the maintenance or transformation of symbolic order.

KEYWORDS: musical discourse; subjectivity; intertextuality; literary theory; Webern

As relações entre música, significação e subjetividade vêm ocupando críticos, teóricos e produtores ocidentais desde a Antiguidade Clássica, inclusive pensadores que, como Hanslick, buscaram negar tais relações (com resultados passíveis de questionamento; a propósito, ver Neder, 2010, p. 187). Entre os gregos, diferentes sequências de alturas de som (escalas) já eram organizadas em um sistema (modal), que dotava de sentido as organizações sonoras, os *modos*. Segundo a *Política* de Aristóteles, e a *República* de Platão, os modos podiam ser viris (dórico), tristes e graves (mixolídio), entusiasmantes (frígio), enlanguescedores e dionisiacos. A música era entendida como imitação dos estados da alma, e, como consequência, constituiria poderoso indutor dos mesmos estados em quem a ouvisse (Aristóteles, 1988, p. 467). Consequentemente, a música podia tanto ser útil à *pólis*, auxiliando no trabalho pedagógico do cidadão e fortalecendo o tecido social, quanto poderia ser sua ruína e esfacelamento. Como decorrência, estabeleceu-se uma cisão entre a música cívica e a música dionisiaca. Música cívica era aquela que privilegiava as alturas musicais, entendidas como tendo valor cognitivo mais alto e conducentes à ordem e à razão. Música dionisiaca era a música rítmica, ligada ao transe. Esta dicotomia, uma vez estabelecida, percorreria toda a história da civilização ocidental.

O sistema modal dá lugar ao sistema tonal na passagem do feudalismo para o capitalismo. Uma das maneiras possíveis de definir o sistema tonal é dizer que, neste sistema, a sintaxe musical – uma estrutura que organiza o tempo e o “espaço” musicais (a organização sintagmática dos elementos do discurso musical e a disposição das notas no espectro das frequências) – adquiriu uma força jamais imaginada pelo modal. Com isto quero dizer que o sistema virtual de relações, que rege a expectativa por sons que se sucedem na dimensão temporal, adquiriu uma maior autonomia em relação aos sons em sua concretude. A atenção do ouvinte foi ainda mais desviada da superfície sensual do som para as estruturas profundas da música: a mútua atração relativa dos elementos musicais dentro da gramática tonal, chamados de *funções*, passou a ser o foco da escuta; e a música passou a ser um sistema de expectativas confirmadas, suspensas ou negadas.

Enquanto na música modal a tônica permanece, no mais das vezes, constante, e os outros graus se sucedem sem determinar a direção do movimento harmônico, na música tonal a situação se inverte. Agora, a tônica é continuamente substituída por outras tônicas através do processo de *modulação*, e para que isso fosse possível tornou-se necessário que certas estruturas (função dominante), feitas de elementos sonoros em tensão (dissonância), *resolvessem-se* em outras estruturas (funções tônica ou subdominante). Com isso, os sons perderam sua autonomia; nossa escuta, socializada segundo as regras do sistema tonal, tornou-se relacional, ao invés de concreta¹. Uma nota /b/, executada no tom de /C/, provoca uma forte tensão e a expectativa de sua resolução na nota /c/. Já no tom de /B/, a mesma nota /b/ produz a sensação do mais absoluto repouso e estabilidade. Quaisquer modificações nos componentes acústicos não produzirão qualquer alteração no sentido tonal desta nota. Podemos executá-la com instrumentos de diferentes ataques (um trompete ou uma flauta), intensidades (um piano ou um violão), timbres (uma flauta ou um violino), que o sentido será o mesmo. O mesmo processo que ocorre com uma nota musical também ocorre com unidades estruturais maiores: acordes, motivos, frases, seções.

Mais intrigante ainda: uma peça composta para um instrumento dotado de grande poder de sustentação de som, como um violino, pode ser transcrita para um instrumento de pouquíssimo *sustain*, como um violão, sem que deixemos de compreendê-la. Uma nota concebida para durar quatro tempos recebe uma execução em que dura um tempo apenas (o restante de seu valor sendo preenchido pelo silêncio), e isto não impede que reconheçamos a peça: seu sentido é mantido intacto. A razão para isto é que o sistema métrico (que é complementar ao sistema tonal) também é relacional: instituindo uma forma rígida em que um número invariável de pulsos delimita uma unidade de medida denominada de *compasso*, o sistema métrico limita nossa percepção temporal de uma nota à sua posição no compasso. Portanto, desde que o ataque da nota se dê no ponto preciso onde deve ocorrer, no âmbito do compasso, o seu *release* (a terminação do som, afetando sua duração) não importa para a formação do

¹ A ideia de considerar a autonomização das dimensões temporais e frequenciais do sistema tonal através da sintaxe é tomada de Grauer, 2006.

sentido. Não se deve minimizar a importância deste fato, que anula a tremenda diferença entre um som – qualquer som – e o silêncio. Percebemos então que existe uma simetria e um mútuo reforço entre as hierarquias frequenciais e temporais da música tonal. Com isto, pode-se dizer que, com o sistema tonal, a escuta semiótica (relacional) foi reforçada, às expensas da escuta acústica. Uma estrutura rígida, representada pelas relações sistemáticas métricas e tonais, condiciona, fortemente, nossa percepção do sentido musical. No entanto, como elemento virtual, ela é percebida apenas com dificuldade. Esta estrutura é a sintaxe musical. “Com cada nota roubada de seu ‘peso’ temporal [e acústico], o tempo [e o som são] experienciado[s] racionalmente, isto é, em termos de um código ideologicamente determinado, puramente conceitual” (Grauer, 2006).

Existe uma evidente relação entre a sintaxe musical e a sintaxe verbal. Tanto a música quanto a linguagem utilizam o meio sonoro, e ambas possuem sistemas de notação, de onde se abstraem seus elementos e relações. Muitas músicas apresentam certas relações estruturais que assemelham-se à linguagem, o que originou a metalinguagem da análise musical, e suas descrições tomadas da linguística: “períodos” ou “sentenças”, “membros de frase”, “frases”, que são delimitadas por “respirações” ou “cadências” (que atuam como vírgulas e pontos finais) e assim por diante. Segundo Bent e Pople (2006), a definição desta metalinguagem deu-se a partir de 1782, com o trabalho do teórico H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–93), que

estabelece uma moldura hierárquica na qual “segmentos” ou “incisos” de dois compassos (vollkommene Einschnitte) combinam-se em pares para formar “frases” de quatro compassos (Sätze), que, por sua vez, combinam-se para formar “períodos” (Perioden).

A música tradicional é, portanto, organizada de acordo com princípios bastante similares aos da linguagem verbal tradicional, apenas faltando-lhe a primeira articulação (organização de fonemas em, p. ex., morfemas), isto é, o nível semântico. No entanto, a música tradicional opera ao nível da segunda articulação (fonemas) e da sintaxe, tal como a linguagem. E também é organizada hierarquicamente. As relações entre a linguagem verbal e a musical trazem,

portanto, a ordem simbólica para o primeiro plano. Estes três elementos são inseparáveis: a sintaxe musical, associada desde o início à sintaxe verbal, está também subordinada à ordem simbólica, tornando-se, assim, guardiã desta ordem. Esta é a razão, argutamente intuída, das preocupações de Platão em relação à integridade das formas musicais tradicionais:

. . . nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as leis mais altas da cidade . . . Logo, o posto de guarda deve-se erigi-lo neste lugar: na música. . . [É] por aí que a inobservância das leis facilmente se infiltra, passando despercebida. . . e como quem não faz nada de mal. Nada mais faz . . . do que se introduzir aos poucos, deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda a insolência . . . até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e na particular”. (Platão, 1980, p. 169-70)

É singular a correlação existente entre os efeitos e consequências da sintaxe verbal e musical. Ambas estão ligadas ao recalque de um movimento que, no entanto, luta permanentemente para ver-se livre destas amarras. A propósito deste movimento diz Mallarmé, citado por Kristeva:

indiferente à linguagem, enigmático e feminino, este espaço subjacente à escritura é rítmico, irreduzível à sua tradução verbal inteligível; é musical, anterior ao julgamento, mas retido por apenas uma garantia – a sintaxe. (Mallarmé apud Kristeva, 1974, p. 29)

A este espaço rítmico, musical, anterior ao julgamento, mas reprimido pela sintaxe, Kristeva denomina de o *semiótico* (que não deve ser confundido com a ciência dos signos, a semiótica). O semiótico corresponde à fase “pré-edípica” descrita pela psicanalista Melanie Klein, como explica Kristeva: “Os processos que ela descreve para esta fase correspondem . . . ao que denominamos o semiótico por oposição ao simbólico, [que é] subjacente a ele e o condiciona” (Kristeva, 1974, pp. 26-7). Trata-se “de uma funcionalidade pré-verbal, que ordena as relações entre os corpos (em vias de se constituir, propriamente, como corpos), os objetos, e os protagonistas da estrutura familiar” (Kristeva, 1974, p. 29).

Para uma definição mais extensa do semiótico, é conveniente dar a voz à própria Kristeva. Segundo a autora, o uso etimológico preponderante do termo *semiótico*

implica em uma *distinção*, que nos permite conectá-lo a uma modalidade precisa no processo de significação. Esta modalidade é aquela para a qual a psicanálise freudiana aponta ao postular não apenas a *facilitação* e a *disposição* estruturante das pulsões, mas também os assim chamados *processos primários* que deslocam e condensam tanto as energias como sua inscrição. Quantidades discretas de energia movem-se através do corpo do sujeito que ainda não está constituído como tal e, no curso de seu desenvolvimento, são arranjadas de acordo com as várias limitações impostas a este corpo – desde sempre envolvido em um processo semiótico – por estruturas sociais e familiares. Desta forma, as pulsões, que são tanto cargas de “energia” quanto marcas “psíquicas”, articulam o que chamamos uma *chora*: uma totalidade não-expressiva formada pelas pulsões e suas estases em uma motilidade que é tão plena de movimento quanto regulada. (Kristeva, 1974, p. 22-3)

Em outras palavras, as pulsões – já ambigualmente opostas, simultaneamente assimiladoras e agressivas, porém predominantemente destrutivas – envolvem as funções semióticas pré-edípicas e as descargas energéticas que conectam e orientam o corpo do bebê em direção ao da mãe. O corpo da mãe é, portanto, aquilo que medeia a lei simbólica que organiza as relações sociais, e se torna o princípio ordenador do *chora* semiótico. Retidas por limitações impostas pelas estruturas sociais e biológicas, as pulsões sofrem estases, produzindo discontinuidades nos vários suportes materiais suscetíveis de semiotização: voz, gestos, cores. Unidades e diferenças fônicas (mais tarde fonêmicas), cinéticas e cromáticas são as marcas destas estases. Estas marcas são organizadas, de acordo com sua semelhança ou oposição, por meio de deslocamentos ou condensações. Ao mesmo tempo, partes do corpo do bebê (os esfíncteres glotal e anal, por exemplo) são articuladas entre si ou entre si e os protagonistas familiares em modulações vocais rítmicas e intonacionais. Assim, o semiótico é entendido como uma modalidade psicossomática, não simbólica, do processo significante, anterior ao signo e à sintaxe, que articula as pulsões aos objetos e, mais tarde, à ordem simbólica. Em razão deste estatuto, Kristeva pode

estudar a relação motivada (pelas pulsões) entre significante e significado no texto poético, e a destruição da sintaxe verbal pelo semiótico.

Quanto à categoria lacaniana do simbólico (que engloba a sintaxe e todas as categorias linguísticas), é descrito por Kristeva como “um efeito social da relação com o outro, estabelecido através das limitações objetivas constituídas pelas diferenças biológicas, entre as quais as sexuais, e pelas estruturas familiares dadas concretamente e historicamente (Kristeva, 1974, p. 29). Toda atividade humana coloca em movimento uma dialética entre o simbólico e o semiótico. Nenhum sistema significante (nem mesmo a música, como estamos vendo) é livre do simbólico: a ocorrência excepcional da anulação do simbólico implica em psicose. Portanto, existe uma relação necessária entre o simbólico e o sujeito capacitado à relação intersubjetiva, social. Kristeva explora esta relação através da fenomenologia husserliana, que a autora postula estar na base da linguística, da semiótica e do estruturalismo. A separação entre sujeito e objeto, fundamental para estas ciências e método, tal como descrita por Husserl, implica em um Ego transcendental², uma consciência sempre presente a si mesma. A sintaxe, para Husserl, portanto, é um produto do Ego transcendental consciente ou intencional, “que julga ou fala, e, simultaneamente, coloca como espúrio tudo o que é heterogêneo à sua consciência” (Kristeva, 1974, p. 30-1). Portanto, o semiótico não é o *Sentido* (*Sinn* [ale.], *meaning* [ing.], *sens* [fr.]) husserliano; é anterior a ele, e não é cognitivo, no sentido de um sujeito constituído, cognoscente. Ao contrário, o sujeito husserliano está sempre presente a si, e não perde de vista o objeto desde sempre já destacado dele, pois que apóia-se sobre leis transcendentais, que pertencem ao plano da natureza. Esta é a “tese geral da perspectiva natural” (*general thesis of the natural standpoint*):

² “ . . . I now also become aware that my own phenomenologically self-contained essence can be posited in an absolute sense, as I am the Ego who invests the being of the world which I so constantly speak about with existential validity, as an existence (*Sein*) which wins for me from my own life's pure essence meaning and substantiated validity. I myself as this individual essence, posited absolutely, as the open infinite field of pure phenomenological data and their inseparable unity, am the ‘transcendental Ego’” (Husserl, 1962, p. 11).

A Tese Geral, de acordo com a qual o mundo real à minha volta é, em todo tempo, conhecido não meramente de um modo geral como algo apreendido, mas como um mundo factual *que possui seu ser*, que *não* consiste, evidentemente, *em um ato, propriamente*, em um julgamento articulado *sobre a existência*. Ele é e permanece algo todo o tempo em que a perspectiva é adotada, isto é, ele permanece persistentemente durante todo o curso de nossa vida de atividade natural. (Husserl, p. 96)

Da ideia da Tese Geral deriva o conceito de *tético* (*thetic*, *thétique*): trata-se de uma ruptura, no processo significante, que estabelece uma identificação entre o sujeito e o objeto como condições da proposicionalidade:

Toda enunciação é tética, seja ela de uma frase ou palavra. Ela requer uma identificação; em outras palavras, o sujeito precisa separar-se de e através de sua imagem, de e através de seus objetos. Esta imagem e objetos necessitam primeiro ser postulados em um espaço que se torna *simbólico* porque conecta duas posições separadas, registrando-as ou redistribuindo-as em um sistema combinatório aberto. (Kristeva, 1974, p. 41-2, minha ênfase).

Portanto, o *simbólico* conecta as imagens virtuais do sujeito e do objeto. Dizendo de outra maneira, a relação entre um Ego transcendental, e os objetos apreendidos pela consciência, é postulada através da *representação* (signo) e do *julgamento* (sintaxe). O Sentido (a postulação do sujeito enunciante) é, então, a projeção da Significação (*Bedeutung* [ale.], *signification* [ing.], *signification* [fr.]) tal como presentificada pelo julgamento (Kristeva, 1974, p. 34). Em outras palavras, a Significação é a fala de um sujeito postulado (tético) em relação a um objeto. É evidente, portanto, que o sujeito husserliano depende, para sua existência, da estabilidade da sintaxe: o Sentido é a postulação do sujeito enunciante, e é sempre sintático (“ . . . [o] sentido [é] sempre gramatical, mais precisamente sintático”, p. 58).

A fase tética é descrita pela psicanálise lacaniana, segundo Kristeva, através do estágio do espelho e da “descoberta” da castração (p. 46). De acordo com Lacan, a imagem especular é o “paradigma” do “mundo de objetos” (Lacan, 2002, p. 295). Ao projetar sua voz, nomeando um objeto ou sua imagem através do signo, a criança efetua a separação entre si e o objeto. A castração finaliza o processo de separação da mãe através do qual o sujeito torna-se significável, por

meio de sua imago no espelho (significado) e do signo (significante). Assim, a fase tética é o lugar do Outro, a precondição da significação, portanto da linguagem (Kristeva, 1974, p. 48), e assim fica configurada a inseparabilidade entre a fase tética e a sintaxe.

Embora seja o portador da sintaxe, o sujeito falante está ausente dela. Quando este sujeito – o *chora* semiótico – reemerge, a postulação tética, o objeto denotado e a relação sintática entre eles são abalados. Isto foi o que ocorreu com a música “erudita” ocidental, a partir da virada do século XIX para o XX. Enquanto o Ego transcendental suprime o *chora* semiótico, o sujeito da enunciação produzido pela reaparição do *chora* eleva este *chora* à posição de significante. Esta materialidade, que se opõe à virtualidade das regras sintáticas, destrói este sistema de relações abstratas e faz o significante (sem significado) musical emergir em sua concretude. No entanto, há uma diferença entre a destruição da sintaxe musical para que este som possa emergir, e o uso idiossincrático do ruído, comparável ao delírio psicótico, na medida em que é solipsista e incapaz de se comunicar intersubjetivamente. A destruição da sintaxe tonal, sob a influência do semiótico, foi um processo socializado que desenvolveu-se progressivamente ao longo da história, e foi reabsorvido na sintaxe musical sob a forma do serialismo, conforme veremos a seguir.

As possibilidades do sistema tonal, desde sua instituição em inícios do século XVII até o final do XIX, foram exaustivamente exploradas pelos compositores. O recurso da modulação foi utilizado em todo o seu potencial de proporcionar surpresa e excitação: iniciando-se com modulações aos tons vizinhos, chegou até os tons mais afastados. A função dominante, ponto de cruzamento e acúmulo de dissonâncias, destacava-se por sua força expressiva e colorido. Esta estrutura funcionou como “ponte” ou “pivô” entre os eixos tonais (original e modulante) até que, em função de seu potencial expressivo claramente superior, em comparação às outras estruturas do sistema, gradualmente passou a tornar-se independente do sistema de relações. O foco na função dominante, com seu forte poder de atração sobre um novo centro tonal, implicava em modulações cada vez mais frequentes, e para tons cada vez mais afastados. Trechos em que se perdia a referência à tônica tornavam-se mais e mais estendidas, por volta da passagem do

século XIX para o XX. Simultaneamente, os compositores passaram a romper também com a métrica, através do uso do *rubato*, uma maneira de flexibilizar o ritmo que foi levada às últimas consequências, não raro acompanhada de síncopas e poliritmia. Percebe-se, através destas alterações na linguagem socializada da música através da história, a motilidade do *chora* semiótico em sua irrupção sobre a sintaxe musical, desorganizando-a. Com estes desenvolvimentos, o tecido tonal foi-se esgarçando. Libertos do sistema relacional que os subordinava às outras funções tanto metricamente quanto frequencialmente, os acordes dissonantes puderam emergir para o primeiro plano e ser apreciados pelo seu som concreto.

O compositor Anton Webern (1883-1945) marcou com sua obra as mais radicais, fascinantes e influentes experiências de recusa à tonalidade e à métrica desta fase de ruptura. Webern foi discípulo de Schoenberg, como também Alban Berg o foi. Os três são considerados a “segunda escola vienense” (a primeira tendo sido formada por Haydn, Mozart e Beethoven), por terem revolucionado a escrita musical através do serialismo (método de composição através do uso não-hierárquico das doze notas musicais, apresentado publicamente por Schoenberg em 1923). Apesar de o criador do serialismo haver sido Schoenberg, uma figura reverenciada por Webern até às raías da idolatria, o mais consistente proponente da nova ordem musical foi Webern, que a intuiu anos antes de Schoenberg. Enquanto as composições de Schoenberg mostram fragmentos da antiga sintaxe (motivos, temas, etc.), indicando sua uma imaginação musical não inteiramente livre das convenções tonais; e enquanto Berg também não criou exclusivamente dentro dos parâmetros da nova música, Webern demonstrou-se à vontade no novo território. Como consequência, é o mais influente dos três, sendo uma marcante presença nos estilos de compositores *avant-garde*, como, p. ex., Boulez, Stockhausen e Dallapiccola.

Desde antes do ano de 1908, a música de Webern já vinha sendo crescentemente atonal; neste ano, no entanto, o compositor começou a escrever a música para catorze poemas de Stefan George, que marcou o abandono definitivo da tonalidade. As *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, Op. 9, escritas a partir de 1911, são portanto já inteiramente atonais, mas ainda não completamente

seriais. Que Webern renunciou a ideia do serialismo nesta obra, no entanto, não resta dúvida, de acordo com o escrito que deixou a respeito das *Bagatelas*:

Ao trabalhar nelas tive a sensação de que, uma vez que as doze notas tinham se esgotado, a peça estava terminada. Muito mais tarde eu percebi que isto era parte da evolução necessária. Escrevi a escala cromática em meu caderno de notas e toquei notas isoladas a partir dele . . . Em uma obra, uma lei veio a ser: nenhuma nota deve re-ocorrer até que todos os doze sons tenham ocorrido. A coisa mais importante é que uma aparição dos doze sons dá à peça, à ideia, ao tema, uma cesura formal. (Webern, 1963, p. 51)

No entanto, segundo o musicólogo Richard Chrisman, “a análise da música, de início pelo menos, revela que Webern não parece estar a ordenar as notas em qualquer modo que pareça a composição serial surgida posteriormente” (Chrisman, 1979, p. 82). Esta música colocou dificuldades consideráveis para os analistas, considerando a quantidade apreciável de artigos escritos sobre ela – e em especial sobre a *Bagatela* no. 1 – tal como comenta outro renomado musicólogo, Allen Forte: “ . . . esta primeira peça da Opus 9 de Webern é, provavelmente, a mais complexa do conjunto, e não muitos autores têm se erguido para enfrentar os desafios que ela oferece” (Forte, 1994, p. 172). Os desafios encontrados pelos analistas dizem respeito às dificuldades em encontrar uma ordem lógica que explique as decisões de Webern a respeito dos muitos elementos desta música que escapam tanto à sintaxe tonal quanto à sintaxe serial. Trata-se de um momento em que a irrupção do semiótico sobre a linguagem já havia desorganizado a tonalidade, mas não havia ainda sido absorvida pela nova linguagem dodecafônica.

A respeito da *Bagatela* no. 1, Forte observa

. . . a ausência de óbvias repetições de formações mais longas de alturas e, correspondentemente, a evitação escrupulosa de temas e motivos tradicionais, a atenção extraordinária outorgada [à] dinâmica, ao modo de ataque, à articulação rítmica, e às mudanças expressivas de tempo cuidadosamente notadas – por exemplo, a instrução *heftig* no clímax dinâmico do movimento no c. 7. Adicionalmente, e de relevância especial para o presente artigo, são os extremos dos registros – notavelmente, o c#4 no violino I no começo do c. 8 (p. 47) e o C grave do *cello* ao final do c. 6 (p36) . . . (Forte, 1994, p. 174)

Esta peça apresenta-se, portanto, como alta compressão de eventos em apenas dez compassos. Uma quantidade expressiva de efeitos instrumentais – *pizzicato*, *spiccato*, *col legno*, *am Griffbrett*, *am Steg*, harmônicos, uso extensivo de *Dämpfer*, ou surdina – , juntamente com a grande variedade de registros, alterações no andamento e drásticas mudanças de dinâmica (de *pp* a *fff* entre apenas dois compassos, 5-7) faz com que as características timbrais ganhem uma relevância inédita. Com isso, as notas como que se descolam do plano chapado de uma escuta linear aprisionada em um sistema de expectativas e previsibilidade, e atraíam irresistivelmente a atenção do ouvinte para sua superfície, para sua sensualidade. Quanto ao aspecto rítmico, inexistente pulso ou definição métrica. Fragmentos de melodia são delimitados por silêncios, dissolvendo qualquer expectativa teleológica produzida por relações sintáticas.

Ao ser incorporada à ordem simbólica (o que é inevitável a toda produção significativa, e necessário se se espera que a obra exerça efeitos sobre a cultura), a partir da formalização da linguagem serial, esta nova prática reencontra o sujeito e o plano social. Tendo a sintaxe sido profundamente subvertida, o sujeito produzido por ela é colocado *em processo*, é desconstruído. A identidade – garantida pela sintaxe – entra em crise, na proposição de Kristeva:

esta heterogeneidade à significação opera através, a despeito, e excessivamente com relação a ela, e produz efeitos “musicais” mas também sem sentido na linguagem poética que destroem não apenas crenças aceitas e significações, mas, em experimentos radicais, a própria sintaxe, aquela garantia da consciência tética (do objeto significado e do ego) (Kristeva, 1980, p. 133).

A música, agora transformada em *texto* – uma rede aberta de conexões indiciais, um lugar virtual onde o processo significativo pode ser visto em ação – passa a ser também uma prática significativa intertextual. A multiplicação de posições, neste tipo de produção intertextual, existe simetricamente a um destinatário capaz de identificar-se com elas.

A matriz da enunciação em uma narrativa tende a centralizar-se em uma posição axial que é explicitamente ou implicitamente denominada “eu” ou “autor” – uma projeção do papel paternal na família. Embora seja axial, esta

posição é móvel; ela assume todos os papéis possíveis das relações intra- e inter- familiares, e é tão mutável quanto uma máscara. Correlativamente, esta posição axial pressupõe um destinatário que é solicitado a reconhecer-se nos múltiplos “eus” do autor. Poderíamos dizer que a matriz da enunciação estrutura um espaço subjetivo no qual, estritamente falando, não há um sujeito único e fixo; mas neste espaço, o processo signifiante é organizado, isto é, recebe um sentido, tão logo encontre os dois fins da cadeia comunicativa, e, no intervalo, as várias cristalizações de “máscaras” ou “protagonistas” correspondentes às geminações do processo de significação contra as estruturas parentais-sociais. (Kristeva, 1974, p. 87)

O ponto crucial deste movimento é a relação entre a intertextualidade – produzida por tipos de produções musicais que possibilitam o entrelaçamento, a tessitura, o *texto* de diferentes posições enunciativas – e a subjetividade do destinatário:

[s]e somos leitores de intertextualidade, devemos ser capazes do mesmo colocar-em-processo de nossas identidades, capazes de nos identificarmos com os diferentes tipos de textos, vozes, e sistemas semânticos, sintáticos e fônicos em ação em um dado texto. Também devemos ser capazes de reduzirmo-nos a zero, ao estado de crise que é, talvez, a pré-condição necessária ao prazer estético, ao ponto de emudecimento de que Freud fala, de perda do sentido, antes que possamos entrar em um processo de livre associação, reconstituição de sentidos diversos, ou tipos de conotações que são quase indefiníveis – um processo que é uma recriação do texto poético. (Kristeva apud Guberman, 1996, p. 190)

Em 1911, quando Schoenberg escreveu suas *Six Little Piano Pieces*, Op. 19, havia já cinco anos em que Webern acompanhava seu mestre com devoção filial, emulando-o a ponto de correr o risco de tornar-se um imitador. Escutando a nova peça, Webern notou que alguns movimentos careciam de maior contraste. Naquele momento, a atonalidade era um terreno descoberto palmo a palmo, sem que se soubesse onde chegaria. Schoenberg deu pouca importância ao seu novo trabalho, enquanto Webern debruçou-se sobre o problema do contraste, escrevendo, mais tarde no mesmo ano, alguns movimentos da Op. 9, que considerou seu segundo quarteto de cordas, e que viria a ser as *Seis Bagatelas*. Este trabalho significou a superação do mestre, no sentido de estabelecer uma ruptura ainda mais rigorosa com o sistema tonal, em relação àquela produzida por

Schoenberg. Foi um trabalho de transformação pessoal, e que também foi seguido por uma transformação radical da linguagem musical que vigorava havia 300 anos. Depois das *Bagatelas*, Webern caminhava resolutamente para suas experiências de formalização da linguagem serial, tal como já se podia notar através do seu escrito citado acima, e que prenunciava a nova técnica 12 anos antes de Schoenberg fazer seu anúncio público. As *Bagatelas* podem ser consideradas, portanto, como este elo que liga e separa duas linguagens radicalmente diferentes. Pura motilidade pulsional ainda não absorvida pela ordem simbólica, que ainda esperaria os anos 1920 para ver a codificação da nova linguagem através do dodecafonismo, as *Bagatelas* demonstram poderosamente como a concretude da superfície sonora, escutada pela primeira vez na música ocidental, provocou duradouros efeitos subjetivantes. Observamos portanto, já na *Bagatela no. 1* de Webern, elementos de uma nova música, que produzia um novo modo de ouvir e um novo modo de ser: uma outra prática do dizer.

Referências

- ARISTÓTELES. *Política*. Introdução, tradução e notas de Manuela García Valdés. Madri: Gredos, 1988.
- BENT, I.; POPLÉ, A. Analysis, §II: history. 2. 1750-1840. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.) (Acessado em 25 de Fevereiro de 2006), <<http://www.grovemusic.com>> 2006.
- CHRISMAN, R. Anton Webern's "Six bagatelles for string quartet," Op. 9: The unfolding of intervallic successions. *Journal of Music Theory*, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1979), p. 81-122.
- FORTE, Allen. An octatonic essay by Webern: No. 1 of the "Six Bagatelles for String Quartet," Op. 9. *Music Theory Spectrum*, Vol. 16, No. 2 (Autumn, 1994), p. 171-195.
- GRAUER, V. *Montage, realism, and the act of vision*. <http://doktorgee.worldzonepro.com/MontageBook/MontageBook-part4.htm>. Acessado em 8/3/2006.
- GUBERMAN, R. M. (ed.). *Julia Kristeva interviews*. New York: Columbia UP, 1996.

HUSSERL, E. *Ideas: general introduction to pure phenomenology*. Tradução W.R. Boyce Gibson. New York: Collier-Macmillan, 1962. Título original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*.

KRISTEVA, J. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia UP, 1980.

_____. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LACAN, J. *Écrits: a selection*. Tradução Bruce Fink. Nova York: W.W. Norton, 2002. Título original: *Écrits*.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

PLATÃO. *A república*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 3ª. ed., 1980.

WEBERN, A. *The path to the new music*. Willi Reich (ed.). Traduzido por Leo Black. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1963.

Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani

Alexandre Piccini Ribeiro
Marcelo Pereira Coelho

Resumo: Este texto nasce do interesse mútuo de duas linhas de pesquisa em música que tem o ritmo como ponto de encontro. No foco de nossas conversas encontram-se as séries e polimetrias do prof. José Eduardo Gramani, que suscitam desdobramentos na área composicional e filosófica. Revisitando os resultados relatados no laboratório de composição e improvisação rítmica do departamento de música da USP, propomos aqui uma reflexão sobre a possibilidade de uma ideia não medida de ritmo.

Palavras-chave: Rítmica, Gramani, Filosofia Deleuze

WHAT IS MEASURED AND UNMEASURED IN THE RHYTHMIC APPROACH OF JOSE EDUARDO GRAMANI

Abstract: This paper arises from the mutual interest of two lines of research in music that has the rhythm as the meeting point. The main focus is the compositional and philosophical processes based on the polimetries called "Series", developed by the professor José Eduardo Gramani. Revisiting the results of the laboratory of composition and improvisation based on the Gramani's rhythmic concept, which was reported to USP music department, we propose a reflection on the possibility of a rhythmic idea not to be measured.

Keywords: Rhythm, Gramani, Deleuze, Philosophy

1. Gramani e algumas notas sobre sua pesquisa em educação rítmica

José Eduardo Ciochi Gramani (1944–1998) atuou como concertino e regente à frente de diversas orquestras brasileiras; dedicou-se à música de câmara, à composição e à pesquisa musical, além de ter exercido singular e marcante atividade como professor de música. No entanto, sua proposta de educação rítmica é, certamente, uma de suas maiores contribuições.

O processo de amadurecimento de suas ideias, que culminou na publicação dos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva*, floresceu nos anos de experiência como aluno e professor da FASCS, Fundação das Artes de São Caetano do Sul (São Paulo).

Entre 1969 e 1973, Gramani foi aluno da professora Maria Amália Martins que desenvolvia um trabalho fundamentado na metodologia de Emile Jacques-Dalcroze, cuja importância pedagógica viria a vascularizar seu pensamento na contra direção do racionalismo estrutural, em favor de uma ideia ainda romântica que coloca a sensação e a expressão como preponderantes no universo artístico.

A sensibilidade, como prerrogativa maior da arte, talvez tenha atravessado o ideário romântico e desembocado em importantes reflexões tanto em Dalcroze como em Gramani, para os quais o sentir deve ser buscado de maneira dominante em suas propostas, enriquecendo a compreensão e o exercício do estatuto musical.

Para Dalcroze (*apud* Rodrigues, 2001, p. 6), a finalidade da Rítmica consiste em:

colocar seus adeptos, ao terminar os estudos, na situação de poderem dizer: *eu sinto* em lugar de *eu sei*; e, especialmente, desperta-lhes o desejo imperioso de expressarem-se, depois de terem desenvolvido suas faculdades emotivas e sua imaginação criadora.

A proposta de Dalcroze, para quem a educação rítmica seria uma forma de triunfar sobre as inibições e resistências levando o estudante à condição de

realizar descobertas, convida a uma reflexão do significado do aprimoramento da sensibilidade rítmica como forma de instigar a curiosidade e a prática investigativa.

Este conceito, referente à percepção do ritmo enquanto estímulo, tornar-se-ia fundamental na proposta rítmica de Gramani.

Em um dos textos que permeiam o caderno de estudos *Rítmica Viva*, Gramani (1996, p.13) assevera que os exercícios teriam “por finalidade o aprimoramento da sensibilidade rítmica”, em que o corpo atuaria como interface de assimilação e conscientização da ideia musical inerente a uma estrutura rítmica. Mas Gramani vai além em seu trabalho, ampliando sobremaneira o sentido da educação voltada ao senso métrico, possível influência do trabalho *Rítmica Métrica* de Rolf Gelewski.

Assim como Dalcroze, Gelewski também explora a vivência do ritmo através de percussões corporais e, até mesmo, grafismos, em exercícios individuais e coletivos voltados à composição, leitura e improvisação. Vejamos como Rodrigues (2001) o coloca:

O aspecto marcante e diferenciador de seu método de educação rítmica consiste no fato de ele estar baseado, quase exclusivamente, em modelos ou fórmulas métricas¹. Esse aspecto é realmente relevante, pois enfatiza a noção de compasso, inclusive o compasso alternado e misto (Rodrigues, 2001, p. 18).

Em seus estudos, Gramani também baseia sua notação no valor da brevidade, ou seja, determinação da unidade, proporcionalmente, pelo menor valor envolvido no jogo polimétrico, tal que o menor valor seja a base do cálculo das proporções. Trata-se de um procedimento fundamentado no pensamento aditivo em que todos os valores são possíveis unidades e devem ser focados, até certo ponto, isoladamente. Na rítmica aditiva, os valores são pensados, em função das suas próprias unidades internas, como pulsações e não como subdivisões.

¹ Fórmulas Métricas, utilizadas por Gelewski, são combinações de valores curtos e longos na proporção de 1 para 2. Assim, o binário: prop: [1.1], o ternário: prop: [1.1.1] [1.2] [2.1], o quaternário: prop: [1.1.1.1] [2.2] [1.1.2] [2.1.1] [1.2.1] etc.

Segundo Gelewski, essa ideia propicia ao estudante, além da educação das “qualidades rítmicas”, “a ‘intensificação da consciência’ através da estreita concatenação do treinamento de faculdade cerebrais (em especial, a concentração) com atividades rítmico-físicas” (Gelewski, 1967, p. 5).

A música de Igor Stravinsky também parece ter sido uma importante fonte de informação e inspiração para o desenvolvimento das propostas de Gramani. Sobre a relação entre a música de Stravinsky e os seus estudos rítmicos polimétricos, Gramani (1986 apud Rodrigues, 2001, p. 44) comenta:

Em 1981 [...] estava estudando a parte de violino de ‘A História do soldado’, de Stravinsky, e, tendo dificuldades em alguns trechos, comecei a estudar os contrapontos rítmicos fantásticos que ele escreveu. [...] montei alguns trechos a duas vozes rítmicas e estudei, resolvendo alguns problemas. Então levei os exercícios para meus alunos na UNICAMP, eles estudaram e o resultado foi muito bom. Isso me animou a pensar em porque não estudar o ritmo com aquelas características.

Notamos que, bem como na rítmica de Stravinsky, uma prática constantemente encontrada em seus estudos é o uso sistemático de ostinatos. Assim como Stravinsky, Gramani também utiliza o ostinato com a finalidade de contraste e oposição de movimentos.

O ostinato, como modo de repetição, exerce tal como vimos na exposição do pensamento aditivo, uma função de *unidade* polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas.

Em *Conversas com Igor Stravinsky*, quando interrogado sobre a função do ostinato, o compositor responde “é a estática [...], o antidesenvolvimento [...]; uma contradição ao desenvolvimento” (Stravinsky, 1999).

A necessidade de instruir o músico a respeito da correta execução e percepção do evento rítmico é uma inquietação comum a ambos os músicos, e a preocupação quanto a independência expressiva dos eventos rítmicos, os aproximam veementemente.

Durante cinquenta anos [...] me empenhei em ensinar [aos músicos] a acentuar as notas sincopadas [...] quando irão os músicos aprender a

abandonar a nota ligada, a suspendê-la e não apressar as colcheias em seguida? (Stravinsky, 1999).

Gramani, em um dos seus textos, faz uma menção relativa a essas mesmas deficiências quando diz que “no ensino tradicional, o ritmo é [...] normalmente subordinado aos tempos [do compasso], gerando muitas vezes descaracterizações no âmbito musical” (Gramani, 1992, p. 11).

De todo modo, as observações e simpatias entre a Rítmica de Gramani e certos aspectos das ideias de Dalcroze, Stravinsky e Gelewski ganham uma orientação consistente numa pedagogia da sensibilidade, se é que podemos falar assim quanto à obra de Gramani.

No apoio de uma decidida pragmática, Gramani faria tender sua métrica, segundo nossa hipótese, a um limite de desmesura que desafiaria a sensibilidade musical dos estudantes.

O contraponto tornar-se-ia o princípio de desvinculações verticais, à medida em que os valores adicionados tornam-se elementos de variação e deslocamento nos jogos polimétricos. O tempo, até então tomado como base comum na proporção das estruturas, torna-se objeto de reversão pedagógica.

É preciso antecipar, aqui, o sentido precursor e ilustrativo de Kant tanto na reversão entre o condicionamento dado entre tempo e movimento, quanto na pontuação de certo desacordo das faculdades numa situação limite, evidenciado em sua análise do sublime.

O ritmo, sob tal perspectiva, alça-se, paradoxalmente, por meio de uma aparentemente simples adição métrica, a um jogo mais severo de disjunções e deslocamentos no qual a própria métrica encontra seu termo de desmesura, desafiando a sensibilidade a proceder por seus próprios meios.

Em parte por esses motivos, e talvez sem muita consciência dos caminhos pelos quais passou, é possível que Gramani tenha tocado em pontos centrais da filosofia contemporânea, questionando a hegemonia da linearidade cromométrica do tempo em direção aos temas extemporâneos da *duração*, nas quais concorrem, entre outras, as filosofias de Kant, Nietzsche, Bergson e mais recentemente Gilles Deleuze.

De todo modo, o que nos interessará daqui em diante são as possíveis aproximações entre a Rítmica de Gramani e algumas reflexões sobre os conceitos de Tempo e ritmo que mesmo em seus trajetos mais rigorosamente bem fundados, encontram dificuldades importantes, tais quais as que fizeram Deleuze avivar em Kant um profundo terror hamletiano: *The Time is out of Joint*².

2. O elemento musical não deve ser identificado ao elemento aritmético

Nas páginas introdutórias do volume *Rítmica*, José Eduardo Gramani (Gramani, 2010, p. 11-12) esclarece, de maneira econômica, algumas de suas posições e ideias acerca da sua proposta quanto ao estudo do ritmo.

Ao afirmar que os seus estudos são “exercícios para que o músico sinta mais e conte menos” (Gramani, 2010, p. 11) Gramani prepara o leitor para o confronto existente entre associação versus dissociação rítmica, uma das contribuições mais originais da sua metodologia.

A independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronicidade das combinações rítmicas como forma de resolução.

Gramani entende ser preciso desarticular a frase rítmica de sua subordinação ao tempo, uma vez que ela “acontece sobre ele” (Gramani, 2010, p. 11). A seu modo, Gramani reflete a chamada “revolução copernicana” de Kant, que liberou o tempo de sua subordinação ao movimento: “é o movimento que se subordina ao tempo [...] Não é a sucessão que define o tempo, mas o tempo que define como sucessivas as partes do movimento tal como nele estão determinadas” (Deleuze, 1997, p. 37).

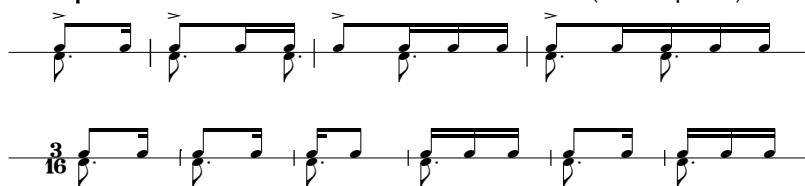
O pulso como movimento já não determina mais o Tempo como ordem cronométrica mas como forma pura, vazia, ordinal.

² Shakespeare, *Hamlet*, I, 5 (“The time is out of joint”)

De maneira ilustrativa, Gramani faz sua revolução tirando tempo “dos gonzo” ou eixos verticais do pulso, por uma simplória adição de valores.

O efeito de anterior subordinação, como demonstrada no Exemplo (1), desnatura a ideia musical ao alterar o sentido dos apoios, acentuações e dinâmicas.

Exemplo 1 – excerto do livro *Rítmica* de Gramani (2010, p. 18)



Enquanto a proposta de Gramani enfatiza a linearidade da primeira ideia, a notação tradicional, ao rebatê-la sobre um tempo de base do 3/16 a desnatura, neutralizando o sentido musical dos apoios.

Embora as durações se equivalham, é possível perceber que o modo de agrupamento das notas sugere apoios rítmicos bastante diferentes.

O aspecto contrapontístico das frases deve ser radicalizado na sua realização, pois mesmo o contraponto pode compactuar com uma leitura “harmônica” que o submeteria ao alinhamento vertical.

No contraponto, por outro lado, algo nasce, de outra natureza, e que não pode ser identificado à soma das partes³.

A individualização de cada frase rítmica torna-se então o processo único capaz de instaurar a dissociação entre as vozes, trazendo à tona a realidade musical implícita em cada frase.

Preocupado com a expressividade rítmica do discurso, Gramani recomenda, então, uma prática – meios de “criação de novas associações”, que a partir do exercício da sensibilidade, desafiam os clichês sensório-motores que regulam a leitura e os movimentos do corpo.

³ Note-se que, por si só, a mera serialização dos valores, ao provocar a ampliação gradativa dos agrupamentos rítmicos, já induz a série a um contraponto silencioso. Entre ela e o silêncio já se induz um pulso abstrato que o hábito aguarda e que deve ser vencido.

É preciso ativar a criação de novas associações, fruto da dissociação das já existentes, gerando maior consciência na utilização de movimentos, gestos e atitudes (Gramani, 2010, p. 12).

Todavia, esta ampliação de relações corporais e intelectuais que a prática das estruturas proporcionam, não tem como finalidade a extensão do vocabulário rítmico, consistindo, sim, um “meio” de desenvolvimento musical pela sensibilidade⁴.

Estes exercícios não são um fim e sim um MEIO através do qual muito pode se desenvolver, principalmente os aspectos de disciplina interior e flexibilidade de adaptação da atenção a novos tipos de associações ou relações. Quando o exercício já estiver sendo bem realizado já deixou de ter sua função, pois os problemas que dificultavam sua realização já foram solucionados através de processos interiores de associação e dissociação. O desenvolvimento destes processos é que é o FIM. O objetivo dos exercícios, pois, é que funcionem como veículo para que tais processos possam chegar à nossa sensibilidade (Gramani, 2010, p. 12, grifo do autor).

Gramani (1992, p. 12) propõe “vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical”, sugerindo que o ritmo deve ser vivido e vivificado num corpo e que a rítmica não deve ser reduzida ao estado abstrato, matemático ou racional dos arranjos rítmicos, sem perder a complexidade e a força de heterogeneidade em mobilidade num corpo.

Seu interesse prático pelo exercício o impede de divagar pela inteligência, pela razão ou pelas categorias do entendimento, pois compreendia que só pela prática⁵, pela instituição problemática das séries, ostinatos e polimetrias poderia chegar à sensibilidade como faculdade limite.

⁴ É preciso destacar aqui que a sensibilidade, segundo o modo ligeiro como Gramani a estima, não é a faculdade submetida ao harmonioso acordo kantiano (senso comum) e que teria, como objeto, o sensível empírico; aqui a sensibilidade aguarda o objeto transcendental suprassensível que Kant intui em sua terceira crítica na sua leitura do sublime (Crítica da Faculdade de Julgar, § 26-29), e que a submete a um limite próprio e que a impele a um esforço disjuntivo, a um descordo. A sensibilidade, é então, o operador de um empirismo invulgar, que tem seu objeto naquilo que se trai no fenômeno, a saber um signo, multiplicidade virtual. (Cf. Deleuze, 2006, p. 203-204)

⁵ A prática, no entanto, ou a pragmática, se assim a quisermos, não deve ser reduzida a um conjunto de ações num meio. Se é certo que toda ação necessita de um meio, no qual se realiza, toda pragmática, que não se confunde com um convencionalismo, envolve uma política que se manifesta nos meios. Sugerimos aqui que a prática das polimetrias envolve

O apelo à sensibilidade como faculdade privilegiada na prática dos exercícios expõe a clareza com que Gramani entendia o lugar secundário da inteligência e do conhecimento no processo de realização. Se a inteligência pode encarar com tranquilidade a abstração dos modos métricos de arranjos das frases e polimetrias, nos parece claro sua relativa impotência na realização plena dos exercícios.

Lançar a aritmética das estruturas ao estado de consistência musical é, portanto, uma tarefa que a sensibilidade realizaria sob a condição de se ter um corpo que as experimentam acrescentando-lhes um horizonte fluido e estrangeiro, fruto da sensibilização das relações, que se voltadas à pauta de Dalcroze seriam vistas sob um estado de alegria (*joie*), transbordando toda a medida:

La joie d'évoluer rythmiquement, de donner tout son corps et toute son âme à la musique qui nous guide et nous inspire est une des plus grandes qui puissent exister (Dalcroze, 2009, p.15)

3. O corpo introduz no tempo medido a desmesura do tempo

Sabemos que o ritmo escrito encontra sempre uma medida. Essa medida pode ser relativa. Medimos, por exemplo, as durações a partir da proporcionalidade inerente às células ou grupos rítmicos ou a um tempo de base, que se subdivide abstratamente numa estrutura qualquer.

Esta relação proporcional das medidas se mantém na execução dos ritmos e ganha uma variação concreta no ajuste dos andamentos. Vamos mais rápido ou mais devagar; variamos o andamento, mas mantemos sempre um senso de proporção e medida absoluta.

Podemos dizer que, mesmo expressando esses valores em medidas irracionais, em dízimas que acompanham certas divisões do tempo ou em

uma política pré-intelectual dos afectos que circulam no tempo e insistem nas figuras dando-lhes volumes, que são volumes de relações, sensações, de conexões diferenciais entre os diversos pontos de vista tomados por uma subjetividade musical que ali se esboça no limite problemático da ação. Veja quanto a isso a insistência de Gramani quanto ao abandono dos exercícios quando o estudante os automatiza.

variações radicais de andamento, sempre haverá um número que acompanha o fenômeno.

Há aqui um pouco de espaço no tempo⁶. Na verdade há muito espaço nessa concepção do tempo; o tempo torna-se, na medida do transcurso, uma grandeza espacial ou especializada.

Tal espaço pode ser graduado em estruturas, proporcionalizado, relativizado, estriado, mas também pode se alisar ou ser visto sob um ponto de vista topológico.

O Tempo ganha contornos; contornos energéticos que lhe dão certa curvatura, certa complexidade; passa a ser percebido sob certas distinções regionais (ou seccionais), que se separam nas diferenças destes contornos, na fluidez de uma topologia energética que não obstante recai em formas, frases, estruturas.

Passamos incessantemente, num certo quadro de escuta, de uma física, de uma estética a uma analítica, e o Tempo ora se esvazia no aspecto sincrônico da estrutura ora ganha seus volumes numa realização concreta.

No entanto, ladeando essas concepções do tempo, há ainda uma outra maneira de compreendê-lo, bem como a duração e o ritmo. Um modo não-medido, intempestivo de ocupar o tempo; um modo de temporalidade que insiste na energética do tempo físico, e que sustenta semioticamente o valor das estruturas.

Tal modo de insistir no tempo requer um novo uso do léxico, que perverte a nomenclatura cotidiana em favor de uma “vidência” que contempla a complexidade do Tempo – particularmente na sua relação com o corpo.

Um corpo experimenta o espaço. E qual é o modo de um corpo se relacionar com um espaço? O corpo é afetado pelas componentes de um espaço diferentemente de uma relação intelectual da razão ou do entendimento. O

⁶ A concepção do espaço pertence à inteligência, mas a sensação do espaço, nosso envolvimento nele, é material da sensibilidade, ainda que tais experiências possam ser recobertas pela inteligência. A reversão, no entanto, é flagrante quando a música ocupa o tempo musical como um espaço, com suas métricas, seus andamentos e eventos. O curioso é que é o Tempo (ou Aion estoico) como grandeza acontecimental e intensiva que se expressa nas fendas do tempo espacializado de Cronos.

espaço da performance é, sobretudo, um espaço a ser conquistado em sua relação com os afetos aos quais o músico é exposto.

Quando Gramani introduz o corpo em suas prerrogativas, está sendo muito sábio e coerente com relação às suas propostas: [...] Bata com a mão esquerda, alterne os pés, sinta a pontuada, agora reja com a direita, cante a série tal [...]. Recursos que falseiam a razão e introduzem, a partir do corpo, um confronto entre a sensibilidade e o hábito; experiência que expõem o limite de nossos clichês cerebrais, e que exige, mais que sua expansão, um remanejamento, onde só haviam recognições de ordem aritmética.

Mas Gramani introduz, antes do instrumento, o corpo, ou o corpo do instrumento, sob a condição de que não se reintroduza, a partir dele, seu conjunto de hábitos e soluções.

E por que é preciso um corpo? Porque o corpo é a sede de um verdadeiro manancial de problemas que só no corpo podem se dramatizar.

É preciso de um corpo e daquilo que ele pode, ou do que ainda não pode, em razão de seu fechamento em seus hábitos. E abrir o corpo aos afetos de um espaço é torna-lo sensível ao elemento pré-intelectual que se é ritmo ainda não pode ser notado.

De todo modo, o corpo é portador de uma outra imagem temporal, e que nos interessa. Dimensão não-cronológica, inatural, intempestiva, aiônica. Os termos variam conforme os autores e épocas, mas se mesclam de maneira muito íntima.

Com efeito, para ser estrito, a própria materialidade do corpo pode ser compreendida como uma distensão real da Duração e do Tempo, se aqui nos ativermos à imagem metafísica que Bergson nos dá.

E se a razão nos oferece algumas ideias verossímeis do Tempo, nos parece que, desde sempre, é o corpo que irá introduzir no tempo musical um elemento de disparidade e desmesura⁷, desafiando as ideias da razão e as categorias do

⁷ Nossa ideia de desmesura apresenta ao menos duas componentes que precisam ser, senão explicadas, indicadas. A primeiro requer a distinção respectiva entre a *extensio* e o *spatium*, qualidade e intensidade, espaço e tempo. O universo da desmesura é sempre uma duração, um espaço topológico ou intensivo; profundidade metafísica que não admite aspectos espaciais, e portanto, medíveis. Somando-se a isso gostaríamos de acrescentar a ideia da *hybris* grega, como medida ou limite que não temos o direito de transpor. Na poética, Aristóteles vê a *hybris* como limite a partir da qual toda tragédia advém. Limite ou extremo de negação, a *hybris* torna-se uma virtude nos termos intensivos de uma potência que se

entendimento, reservando ao Tempo um desenvolvimento conceitual alheio às nossas afinidades com a compreensão do espaço.

A música parece estar cheia disso. Ela se faz com a desmesura de um entretempo que se insinua no tempo, um tempo rachado, fora dos gonzos, e é a sensibilidade que introduz, a partir do corpo – na condição de se haver um corpo – o elemento paradoxal ou virtual que ali se aloja como bloco de sensações.

Só o corpo, como sede do movimento e arcabouço da complexidade da experiência pode dotar a energética, a estrutura e o tempo medido de um elemento de desmesura, a saber, uma *duração* ou o próprio Tempo; como dizia Proust na *Recherche* “um pouco de tempo em estado puro”, ou conforme a aproximação bergsoniana, o tempo como multiplicidade substantiva⁸.

4. O ritmo é incomensurável e crítico

O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção. Bachelard tem razão em dizer que “*a ligação dos instantes verdadeiramente ativos (ritmo) é sempre efetuada num plano que difere do plano onde se executa a ação*”. O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. É que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entremeios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, *twilight ou zwielicht* [...] Por aí, saímos facilmente de uma aporia que corria o risco de trazer a medida de volta para o ritmo, apesar de todas as declarações de intenção [...] É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz; mas, de pronto, essa repetição produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutora (Deleuze e Guattari, 2005, p. 119-120).

excede num limite. Ir além deste limite é encontrar o elemento de desmesura que dá ao Ser e ao Pensamento a potência seletiva de retornar, de repetir-se sob a condição de se querer à enésima potência (Cf. Deleuze, 2006, p. 73-74).

⁸ Sugerimos os textos de Pelbart (1998) quanto a imagens muito elucidativas da ideia de tempo.

Gramani cria ritmos em sua obra: células, séries, ostinatos, polimetrias, contrapontos etc., todos passíveis de uma relação justa com a razão e com o entendimento. Coelho (2008) e Rodrigues (2001) expuseram com clareza a gênese métrica das estruturas de Gramani, ainda que pouco enfatizadas pelo próprio autor.

No entanto, sua autêntica invenção no campo do ritmo está em ultrapassar a métrica das estruturas em direção à atividade e à sensibilização rítmica, aspectos que parecem interessar Coelho em seus laboratórios de composição e improvisação.

Mais do que a adequação das estruturas a uma situação musical concreta, os exercícios visam (e são meios de) experimentações, nas quais a sensibilidade sobrevém à compreensão das estruturas.

Conforme sugerimos alhures, para Gramani, é preciso recorrer à “sensibilidade musical” para que esta, “agregada ao raciocínio aritmético, possibilite uma realização musical dos exercícios” (1996, p. 104).

A prática dos ritmos que Gramani inventa só se torna, de fato, invenção, na medida em que o ritmo, mais que assimilado a um jogo de proporção e permutações de valores (encontrados de modo diverso no repertório tradicional), se torna *crítico* na relação entre as estruturas (relação que Gramani ressalta como problemática e que julga pertinente abandonar após a automatização dos exercícios).

Postulamos, com Deleuze, que na relação diferencial o ritmo se torna um “entre”. Ele já não é idêntico às figuras de uma linha ou outra, mas o efeito da relação que convida a sensibilidade a compreendê-lo por seus próprios meios. Revisitando o projeto de Dalcroze, o dizer incorruptível do “eu sinto” e não mais do “eu sei”.

O ritmo então já não é medido em proporção em unidades abstratas ou concretas; torna-se meio de modulação, o Desigual, e apela à sensibilidade levada ao limite transcendental de seu exercício.

Silvio Ferraz (1998, p. 190) ressalta as estratégias e visões de Messiaen quanto às irregularidades de sons da natureza com seus “politempos”,

atravessando a unidade do pulso sob um carretel heterogêneo de durações que se acotovelam.

As peças de Messiaen, posteriores a *Le merle noir* (1951) e *Réveil des oiseaux* (1953), permitem essa experiência de levar as faculdades cognitivas ao limite em que “fervilham as diferenças”. A partir desse período, a obra de Messiaen vê surgir cada vez mais momentos de sobreposição: sobreposição de cantos de pássaros (de um mesmo continente e de vários continentes), sobreposição de ritmos, sobreposição de “cores”. Com isto o compositor buscava um caminho para acabar com o tempo cronológico e direcional e estabelecer a duração da eternidade e do vivido, tecendo em sua música uma superfície que mergulha o ouvinte num devaneio de irregularidades métricas, em que o tempo é vago e ondulante (Ferraz, 1998, p. 190).

O limite, que Ferraz menciona, é o limite transcendental deleuzeano “em que fervilham as diferenças”. Limite que obriga a sensibilidade a sentir o que só pode ser sentido, e não mais imaginado ou entendido (num eventual acordo objetivo). A falência da imaginação e do entendimento ante às percepções aritméticas propostas por Messiaen ou Gramani evidenciam, portanto, que o ritmo, em ambas as concepções, só pode ser, propriamente, o objeto transcendental da sensibilidade, não obstante destituído de superfície sensível.

Mas e o ritmo que se lê, se solfeja e que conquistamos paulatinamente nos manuais tradicionais, obedecem a qual estatuto? Dizemos que o ritmo que se lê é um código, permanência abstrata de certos aspectos do ritmo. Aqui nos vem à mente os clichês cunhados na história, todo o repertório de figuras e frases que encorpam nosso vocabulário musical, e que evidentemente, não os desmerecem.

De fato, parece ser preciso estar à altura dos eventos que os sustentam para interpretá-los em contextos musicais. Se a aritmética é um aspecto que nos ajuda na realização musical ela deve, contudo, se fazer acompanhada de ampla experimentação que certamente faria reingressar, no ritmo escrito, uma carga extranumerária ou acontecimental produzida na experiência e que insiste nas leituras de maneira tácita, principalmente sob a forma cultural de um conjunto de escutas.

A este ponto podemos dizer, já, que nossa ideia de ritmo se enfraquece se polarizado na compreensão métrica das estruturas. O que criticamos nessa

posição, com a sobrevivência do pensamento de Bergson, é que a métrica estrutural espacializa e “esvazia” o Tempo, tornando-o uma grandeza análoga ao espaço. O ritmo é crítico, e toma melhor figura nos ambientes inventivos de improvisação.

O ritmo é crítico e envolve, portanto, certa vulnerabilidade quanto a seus modos de sustentação, o que certamente sustenta a pluralidade de problemas da performance. O ritmo, por definição, é vivo e vivificante; ele atua num meio, o faz vibrar, estando sempre “entre”. O ritmo crítico é o léxico do Tempo.

5. Saindo da música pela filosofia

Nada indica, pelo menos em textos, que o pensamento de Gramani tenha tal ou qual compromisso filosófico. Vimos que em sua formação e em sua prática educativa, Gramani cultivou contatos e mostrou simpatias por compositores e pensadores, mas em momento algum se propôs à defesa de suas ideias a partir de referências alheias à sua viva experiência.

Sem dúvida observamos sintonias com certas correntes de ideias, mas, de qualquer modo, somos levados a entender que a arte não precisa e nada deve à filosofia como atividade de pensamento.

Com Deleuze e Guattari (1992, p. 213) estamos atentos a crer que a experiência da música é uma atividade autônoma de pensamento e que, diferentemente da filosofia, cujo modo de pensar se dá por conceitos, o pensamento musical se sustenta por sensações, afetos e perceptos que duram numa matéria sonora.

O que fazemos aqui também é uma experiência, muito embora focada na transversalidade dos campos musical e filosófico. Sujeitos a um grande entusiasmo pelo empirismo, apreendemos o sentido prático de um texto; de fato, a própria teoria é uma prática, uma experiência do pensamento. Tal como na música, os textos nos fazem confrontar posicionamentos diversos e experimentarmos, a partir disso, ritmos que se trocam, batimentos, sintonias e ressonâncias.

Um meio reage sobre outro, e entre eles, subsiste o ritmo como atividade modulante exterior aos meios em que a ação se desenrola. De repente somos

levados por uma breve sonoridade a um turbilhão de conceitos, ou sentimos que um conceito ganha matizes extraordinários numa musicalidade qualquer.

Boulez provou com maestria essa intensa onda, esse hábito nas vagas interessantíssimas do conceito e dos *perceptos*. Uma ideia musical pode, de alguma maneira, envolver um modo filosófico ou conceitual de ver o mundo e o insinuar como espectro modulante numa matéria sonora.

Já não era o espectro (então fantasmagórico) que acometeria Hamlet a provocar o seu mortificante *the time is out of joint*? A forma transcendental do tempo balançaria de maneira decisiva as estruturas lineares do tempo, agravando sua ruptura contemporânea na diversidade processual do século XX.

Silvio Ferraz (1998, p. 183-210), analisa em seu *Música e Repetição* aspectos importantes da rítmica de Messiaen, mostrando que, tal como na reversão kantiana entre tempo e o movimento “O tempo é o que se desenrola, e não as coisas se desenrolam no tempo” (Ferraz, 1998, p. 210).

Tais análises corroboram o tema inicial que Ferraz subtrai de Deleuze e que reproduzimos a seguir:

fazer do som o artifício que torna o tempo sensível (...) organizar o material para captar as forças do tempo e torná-las sonoras: este é o projeto de Messiaen (*BPT*, p. 100) (Ferraz, 1998, p. 183).

De qualquer forma, se nos reportarmos à música de Messiaen, Cage, Boulez, Schaeffer, Stockhausen, Reich e tantos outros veremos que há, já aí, uma nova modalidade do pensamento insistindo nos modos tradicionais de se sentir e compreender música.

E se a música popular, tão cara a Gramani, se sente de modo mais modesto com relação ao pensamento conceitual, isso de maneira alguma diminui sua força como meio de expressão rítmica, já que uma diversidade enorme de territórios musicais e existenciais se sinalizam através dela.

Evidentemente já não nos controvertemos aqui de modo pueril com relação à ideia de ritmo, e se algo se expressa nos materiais dos quais a música dispõe, dizemos, não sem certa cautela, que esse algo são as próprias tensões ou

graus da *duração* que se desenvolvem nos extensos, mas que se furtam à discriminação empírica da sensibilidade.

Neste sentido, já estamos na esfera dos signos e não mais acerca de objetos de uma percepção fenomenológica, conteúdos de futuras categorizações da escuta.

Mas se o ritmo é atividade crítica que se estabelece *entre* dois, todavia estar entre dois já é estar entre muitos. Dizemos *um* e *outro* como um vício de linguagem; na verdade há muito de *um* no *outro* e de *outro* no *um*. A história das ideias já nos precaveu o suficiente quanto a sabermos ou não ao certo onde o *um* começa e o *outro* acaba.

Kant já havia criticado o cogito cartesiano provocando uma segunda emancipação do tempo. Descartes opera a laicização ou a secularização do tempo quando faz do *eu penso* a determinação de uma *substância pensante* que já não depende da mediação divina. No entanto, como mostra Kant, seria preciso ainda dizer “de que maneira ele é ‘determinável’”. A resposta é : “somente no tempo, sob a forma do tempo, que a existência indeterminada torna-se determinável. Assim o *eu penso* afeta o tempo e só determina a existência de um eu que muda no tempo e apresenta a cada instante um grau de consciência” (Deleuze, 1997, p. 38). Segundo este percurso Deleuze pretende chegar a evidência de um *eu passivo* (e não meramente receptivo, como em Kant) que racha o Eu cartesiano, dado que algo o divide por dentro, a saber, a potência de variação do tempo, como forma de interioridade:

A interioridade não pára de nos escavar a nós mesmos, de nos cindir a nós mesmos, de nos duplicar, ainda que nossa unidade permaneça. Uma duplicação que não vai até o fim, pois o tempo não tem fim, mas uma vertigem, uma oscilação que constitui o tempo, assim como um deslizamento, uma flutuação constitui o espaço ilimitado (Deleuze, 1997, p. 40).

O progresso dessas ideias irá dar a Deleuze a condição de dizer de que modo Kant leva o “*Eu é um outro...*”⁹ de Rimbaud mais longe.

⁹ Rimbaud, carta a Izambart, maio de 1871, carta a Demeny, 15 de maio de 1871.

Sabe-se somente que algo se compõe, suscita um deslocamento, um movimento de contração e distensão, uma desconfiança, uma emoção.

Dalcroze falava de alegrias, sístoles e diástoles. Neste sentido já estamos muito próximos de Bergson, mas principalmente de Espinosa, dos bons encontros, dos *afetos* que alçam uma potência a um estado de variação mais perfeito.

Ago ressoa em pontos específicos. Nem tudo ressoa em tudo. É uma questão material que impede que o mundo seja uma perfeita ressonância. Restam meados de mundos, cruzamentos de ideias afins que abrem, com alegria, um mundo a outros mundos.

Mais do que pontes, é preciso, como ensina o prof. Luiz B. L. Orlandi, produzir estreitas “banguelas” que nos conduzem humildemente a um espaço que já estamos aptos a explorar.

Neste sentido, Gramani não produz conceitos, mas seu senso invulgar do empirismo toca e repercute, como o tambor leibniziano, muitos mundos e pontos brilhantes da filosofia; um deles esbarra na concepção duvidosa da desmesura rítmica que enfrenta as evidências de uma razão aritmética.

Afeito a uma fina (e sigilosa) matemática diferencial, na qual o ritmo é sempre um “entre”, Gramani nos propõe o transbordamento da estrutura pelo corpo; corpo que lhe dá o volume da experiência, que a infla de dentro: um volume físico e social, cultural e ético.

Referências

ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

COELHO, Marcelo Pereira, *Ritmo com acento: uma proposta de aplicação da polirritmia desenvolvida por José Eduardo Gramani no processo composicional da suíte* I Juca Pirama. Campinas, 2008. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

DALCROZE, Émile Jaques. *L'éducation par le rythme et pour le rythme*. In: Rythme 2009. Disponível em < <http://www.fier.com/wordpress/documents/le-rythme-archives/> > Acessado em abril de 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. 171 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006. 437 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 2005. 170 p.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992. 279 p.

FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998. 273 p.

GELEWSKI, Rolf. *Rítmica Métrica, um método didático para o ensino de rítmica*. Salvador: Edição da UFBA, 1967. 37 f.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. 205 p.

_____. *Rítmica*. Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngue.

_____. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 214 p.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RODRIGUES, Indionei. *O gesto pensante: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. São Paulo, 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo.

STRAVINSKY, I; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin

Silvia C. N. Schroeder
(USP)

Jorge L. Schroeder
(UNICAMP)

Resumo: Neste trabalho pretendemos apresentar um modo de conceber a música que utiliza, como base epistemológica, a teoria enunciativo-discursiva de pensadores do círculo de Mikhail Bakhtin. A partir da proposta dos autores para a investigação da língua em funcionamento, utilizamos alguns de seus conceitos-chave para observar a música através de uma mesma perspectiva, apontando ainda a possibilidade de estender esse olhar a outras linguagens artísticas.

Palavras-chave: Música, Arte, Círculo de Bakhtin, Discurso, Enunciação.

MUSIC AS DISCOURSE: A PERSPECTIVE FROM THE PHILOSOPHY OF THE BAKHTIN CIRCLE

Abstract: In this work we intend to present a way to conceive the music that uses, as epistemological base, the enunciative-discursive theory of the Bakhtin Circle's thinkers. From the proposal of the authors for the investigation of language in functioning, we use some of its key concepts to observe the music through one equal perspective, pointing yet the possibility to extend this approach to other artistic languages.

Keywords: Music, Art, Bakhtin Circle, Discourse, Enunciation.

1. Introdução

A música, assim como as demais linguagens artísticas¹, por sua forte presença nas sociedades, tem sido objeto de reflexão para várias áreas do conhecimento. Filósofos, historiadores, sociólogos, antropólogos, linguistas, educadores, psicólogos e psicanalistas estão entre os vários profissionais que se aventuram, com mais ou menos propriedade, mais ou menos ousadia, a ponderar sobre música. No entanto é possível perceber, ao nos colocarmos em contato com essa produção, que, grosso modo, ela se organiza basicamente em duas principais vertentes. Chamaremos aqui essas vertentes, até mesmo por falta de termos mais apropriados, de visão “de fora” e “de dentro” do campo artístico.

A visão “de fora” (mais comumente pretendida por áreas como a sociologia, a história, algumas tendências da antropologia, psicologia, psicanálise e educação) se ocupa em observar como algumas questões mais diretamente ligadas às preocupações próprias de cada área se manifestam no terreno artístico. Quando a sociologia pretende observar como se dá a circulação da produção fonográfica, ou os processos de valorização e legitimação de quadros ou esculturas, por exemplo; ou quando a cinesilogia pretende descrever o corpo de um bailarino dançando, podemos dizer que, embora as manifestações artísticas estejam envolvidas, elas não são tomadas exatamente como o alvo das investigações propostas. Nesses casos, a música, as artes visuais, ou a dança, são apenas os locais onde se dá um processo de investigação com objetivos bem específicos, ou um motivo para sua explicitação – econômico, no primeiro caso, sociocultural, no segundo, e terapêutico, no terceiro. Isto acarreta, sem dúvida, um rol de informações adicionais importantes para o campo das artes, propícias a complementar o conhecimento propriamente artístico, mas que dele não faz outro uso a não ser como justificativa ou ilustração para a produção de conhecimentos

¹ Embora nosso foco, neste artigo, seja a linguagem musical, ampliaremos a discussão, sempre que possível, para o campo artístico em geral, por entendermos que, no que tange às questões aqui levantadas, a música e as demais artes operam de modo bastante semelhante e, por vezes, com certa cumplicidade.

próprios ligados a cada área específica (sociológica, psicológica, antropológica etc.).

Já a visão “de dentro” (praticada, além das teorias das artes em suas várias linguagens, principalmente pela filosofia estética, teoria literária, crítica de arte e arte-educação) se esforça em explicitar os modos de organização das obras, as derivações e influências entre artistas, além de seus processos criativos e procedimentos técnicos. Este é o caso de muitas explanações feitas por estudiosos de outras áreas que, em algum momento de suas vidas, estudaram alguma arte, tais como o cineasta Eric Rohmer (1997) ou o filósofo Edward Said (2003) quando resolveram escrever sobre música.

Além disso, a própria área artística algumas vezes se utiliza de conhecimentos gerados em outros campos, como é o caso do uso frequente da física acústica pela música, da fisiologia pela dança, ou da ótica e da geometria pela pintura, para tentar aprofundar os conhecimentos sobre as próprias produções.

Contudo, num caso ou no outro (“de dentro” ou “de fora”), mesmo se levarmos em conta a infinidade de nuances existente entre os dois pólos, é possível inferir, com maior ou menor dificuldade, a opção escolhida entre um deles nos discursos sobre a arte. Ainda que várias tentativas estejam sendo feitas para atenuar o distanciamento que insiste em se manter entre o “dentro” e o “fora” da arte (como é o caso, além dos já citados, de Lévi-Strauss 1997, Clifford Geertz 1997, Herbert Marcuse 1999, Jean-Marie Guyau 2009, Vera Zolberg 2006 e tantos outros), para alguém que se situa “dentro” da arte são facilmente perceptíveis os vazios não preenchidos pelos pontos de vista dos que habitam o “fora”, e vice-versa².

Tentamos avaliar essa situação não como uma impossibilidade absoluta de se poder integrar as duas visões, mas como essa integração fica difícil sem uma alteração nos fundamentos, nos pontos de vista sobre o assunto. A necessidade de *pensar diferente* para se desvencilhar da obrigatoriedade de ter que se posicionar

² Para um aprofundamento nesse assunto, ver Schroeder (2004).

ou “dentro” ou “fora” do campo artístico foi o que nos impulsionou a tomar outro caminho. A partir, então, de pensadores que questionaram algumas falsas dicotomias (tais como o indivíduo e a sociedade, o fato e o contexto, a emoção e a cognição, a regra e a transgressão, ruptura e continuidade etc.) através de uma mudança de fundamentação epistemológica, pensamos ser possível também contribuir para o questionamento desta, em nossa opinião, falsa dicotomia do “dentro” e do “fora” na arte como um todo e na música em particular. E dos vários autores disponíveis para esse empreendimento, decidimos por concentrarmo-nos neste artigo em um grupo que muito tem contribuído para nossos estudos e pesquisas na área da música, o círculo do pensador russo Mikhail Bakhtin, conhecido como o Círculo de Bakhtin³, pelos estudiosos de suas obras⁴. Esse grupo de pensadores se interessou pelas produções simbólicas de modo geral, as quais eles denominavam “sistemas ideológicos” ou “sistemas axiologicamente marcados”, dando especial ênfase à língua e à literatura. Tentaremos explicitar a partir de agora alguns princípios básicos da teoria do discurso e da enunciação, abordados em seus trabalhos sobre a filosofia da linguagem, e com eles explorar algumas questões musicais também básicas, mostrando como suas teorias ajudam na diluição dessa oposição.

2. A música e a perspectiva discursiva

Embora o Círculo de Bakhtin tenha criado seus principais conceitos tomando como objeto a linguagem verbal, acreditamos que muitos desses conceitos iluminam questões importantes sobre a música e a arte, ou seja, também sobre *outras* linguagens. Assim sendo, partiremos de conceitos propostos pelo Círculo, principalmente do próprio Bakhtin e de Voloshinov, mostrando

³ O Círculo de Bakhtin era composto por vários intelectuais, entre eles, além do próprio Mikhail Bakhtin, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivan I. Kanaev, a pianista Maria V. Yudina, o estudioso de literatura Lev V. Pumpianski, o lingüista e músico Valentin N. Voloshinov e o advogado e educador Pavel N. Medvedev, que se reuniram regularmente em Nevel e depois em Vitebsk entre 1919 e 1929 (Faraco, 2009, p.13).

⁴ Ver, por exemplo, Faraco (2009), Brait (2009) e Paula e Stafuzza (2010).

algumas homologias e analogias possíveis que consideramos elucidativas e fundamentais para o pensamento artístico, especialmente musical.

De acordo com Voloshinov (Bakhtin/Voloshinov 2002)⁵, as teorias da linguagem no início do século XX de modo geral se filiavam a duas principais e opostas correntes. A primeira, por ele denominada “objetivismo abstrato”, tinha um caráter estruturalista e considerava a língua um sistema fechado, regido por leis claras e intransponíveis, socialmente partilhadas e estáveis. Fatores externos eram tidos como irrelevantes, pois a língua era vista como um produto acabado a ser transmitido de geração a geração. Já para a segunda corrente, a qual Voloshinov denominou “subjetivismo idealista”, a língua era uma criação individual e contínua, que não se submetia a normas de qualquer tipo. Tratava-se, portanto, de uma visão romântica da linguagem como expressão interior do falante. Para Voloshinov, mas também para os demais integrantes do Círculo de Bakhtin, embora essas duas perspectivas tivessem razão em vários pontos, nenhuma delas, contudo, dava conta do fenômeno total da linguagem, já que a primeira destacava apenas os seus aspectos formais, estruturais, e a segunda, os seus aspectos individuais, expressivos, criativos.

Essa mesma disputa entre a forma e a estrutura, a expressão e a criação, encontramos nas abordagens sobre a linguagem musical. De um lado, temos os que defendem a música como sendo essencialmente um modo de expressão do indivíduo, que nada deve a leis ou normas externas à psicologia individual, preocupando-se em investigar principalmente as obras primas e os gênios criativos (equivalente ao “subjetivismo idealista”), e, de outro, os que vêem na música sistemas sujeitos a regras, submissos a normas e procedimentos previamente existentes, e se voltam ao estudo formal e teórico musical (muito próximos ao “objetivismo abstrato”). Esses dois modos de entender a música, é importante que

⁵ Adotamos neste texto a posição de alguns estudiosos atuais do Círculo que atribuem autorias distintas para algumas obras do grupo. Outros estudiosos consideram todas como produções do próprio Bakhtin. Nossa opção pode ser justificada a partir das reflexões que Faraco (2009) faz sobre a questão da autoria das obras (principalmente p. 11 e ss), mas também Bubnova (2010, p. 21) e Morson, Emerson (2008, p. 120 e ss). Contudo, nas referências iremos respeitar a atribuição das autorias de acordo com as edições brasileiras utilizadas.

se diga, não apenas foram característicos de períodos passados, pensadores ou propostas estéticas específicas, mas coexistem na contemporaneidade. Em outras palavras, a disputa entre a prevalência de aspectos sociais e normativos, ou individuais e expressivos, permanece ainda hoje e encontra ecos na produção artística musical, na crítica musical e em propostas educacionais para a música⁶.

Como alternativa a essas visões parciais, o Círculo de Bakhtin propõe uma abordagem enunciativo-discursiva da linguagem. Para esses autores, a língua só pode ser abarcada quando em uso ou em funcionamento. Nem o sistema enquanto uma abstração, nem as leis da psicologia individual oferecem subsídios suficientes para um entendimento da linguagem. Vejamos, então, o que caracteriza o funcionamento linguístico para essa perspectiva e como podemos trazer isso para a música.

2.1. A noção de enunciado e os gêneros do discurso

O uso da língua, para Bakhtin (2000), se dá em forma de enunciados concretos e únicos (orais ou escritos), proferidos por falantes específicos em situações particulares. Esses enunciados, que possuem características definidas, dão origem aos discursos, que são “os efeitos de sentido produzidos por enunciados levando-se em conta o contexto – social, cultural, histórico – onde são produzidos” (Schroeder, 2009, p. 45). O enunciado é, portanto, a “unidade real da comunicação verbal” (Bakhtin, 2000, p. 287), o que deve ser tomado como ponto de partida para qualquer reflexão ou análise da linguagem. As palavras e as orações, unidades da língua enquanto sistema, estão sempre a serviço da

⁶ No âmbito da educação, por exemplo, temos claramente a cisão entre uma linha de ensino de música bem tradicional, cuja principal preocupação é técnica, praticada sobretudo nos conservatórios, algumas escolas livres e graduações em música, e uma linha mais “alternativa”, preocupada sobretudo com a criação livre e espontânea, praticada principalmente nas escolas de ensino regular e em algumas propostas do ensino não-formal. Também é possível perceber essas tendências em alguns autores consagrados da educação musical, como, por exemplo, de um lado, Gainza (1988) que defende um desenvolvimento da consciência corporal para adaptar os estudantes às regras tradicionais da música, ou, de outro, Schafer (2000) que propõe o desenvolvimento praticamente espontâneo da compreensão musical.

enunciação, não tendo existência significativa fora dos enunciados concretamente produzidos. Aqui já podemos perceber um abrandamento da oposição entre submissão à regra e liberdade de invenção. Tomando os enunciados como unidades de sentido das línguas, eles devem obedecer a certas regras de organização para serem compreendidos; por sua vez são únicos nas suas emissões, visto estarem atrelados diretamente a certas situações concretas irrepetíveis de onde surgem.

Outra particularidade de todo enunciado é que ele é sempre dirigido a alguém (um interlocutor) e suas fronteiras são definidas pela alternância dos falantes, ou seja, um enunciado termina quando completa um sentido e esse procedimento provoca uma atitude no interlocutor que Bakhtin denomina “responsiva”. Diferente da “resposta” de um diálogo face a face, embora a inclua, a atitude responsiva pode se manifestar de várias maneiras distintas: na forma de outros enunciados, numa outra linguagem ou numa ação, imediatamente ou muito tempo depois do enunciado ouvido (ou lido, ou visto).

Além disso, embora cada enunciado tomado isoladamente seja individual, “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, denominados *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2000, p. 279, grifos do autor), os quais podem ser mais padronizados (cumprimentos, falas cotidianas, documentos oficiais, ordens militares etc.) ou mais criativos (gêneros literários ou propagandísticos, por exemplo). Ou seja, há uma dimensão social em todo enunciado, ainda que ele seja proferido por um único indivíduo. A própria aquisição da linguagem, de acordo com essa teoria, se dá pelo contato com enunciados alheios e não com a língua enquanto sistema. A possibilidade de produzir enunciados, nesse sentido – não apenas na fase de aquisição da língua, mas durante toda a vida –, pressupõe a existência de outros enunciados produzidos anteriormente:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e

simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (Bakhtin, 2000, p. 291).

Há, portanto, um tipo de relação explícita ou implícita entre os enunciados, que Bakhtin chama de relação *dialógica*. Esse conjunto de relações dialógicas entre enunciados vivos, conforme atesta o autor, configura uma verdadeira cadeia discursiva verbal, da qual cada enunciado é um elo.

Trazendo essa perspectiva sobre a linguagem verbal para a música, várias questões se iluminam. Assim como na língua, podemos dizer que também aqui são as obras concretamente produzidas (os “enunciados musicais”) que permitem o acesso das pessoas à fruição e compreensão das músicas. Os sistemas, as regras formais, as escolas estilísticas só são acessíveis, só tem existência por intermédio das obras concretas. Fora delas, não passam de abstrações, possibilidades virtuais que podem ou não vir a se realizarem.

Analogamente ao funcionamento linguístico, também todo enunciado musical é dirigido a alguém, pressupõe um interlocutor – presente ou ausente, real ou imaginário – que de algum modo lhe será um respondente. A resposta aos enunciados musicais, também como na língua, nem sempre é imediata e materialmente visível, pois pode ser desde uma simples fruição da obra⁷ ou uma manifestação verbal (como um elogio, saudação ou cumprimento) até a criação de outra obra em algum outro momento ou numa outra linguagem artística. Esse jogo de respostas a enunciados artísticos através da criação de outras obras, aliás, é uma característica muito presente no campo artístico de modo geral, não apenas na música. É o caso, por exemplo, de livros que viram filme – como o filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, baseado no livro de Thomas Mann de mesmo nome –, quadros que viram música – como a suíte “Quadros de uma Exposição”, de Modest Mussorgsky, baseada na exposição de quadros do arquiteto e pintor Viktor Hartmann – etc.

⁷ É importante assinalar que, para Bakhtin (2000), a compreensão de um enunciado é sempre uma atitude “responsiva ativa”, daí porque a fruição também pode ser considerada uma resposta a uma obra de arte ou musical.

Embora cada música seja única, também aqui podemos falar em modos estáveis de produção musical, já que as músicas sempre se filiam, com maior ou menor ênfase, a algum gênero de discurso artístico. Não fosse assim, não conseguiríamos “classificar” as obras em escolas ou estilos, por exemplo. Essa classificação nada mais é do que uma busca de traços comuns entre grupos de obras de um período, uma região ou um autor, de relações dialógicas (responsivas) entre as obras que se filiam a gêneros idênticos, aparentados ou mesmo distanciados. Há, então, uma dimensão social em toda produção musical: fazer música pressupõe o domínio de gêneros musicais coletivamente construídos. Isso não significa que não haja, na música, espaço para a criação, para a colocação da individualidade do artista. Segundo Bakhtin (2000), somos mais criativos exatamente nos gêneros do discurso que mais dominamos (“É de acordo com nosso domínio dos gêneros que usamos com desembaraço que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles...”, p. 304) e muitos gêneros se prestam a “reestruturações criativas”, sendo contudo muito rara a criação individual de um novo gênero. A noção de criatividade, dessa forma, está menos ligada à invenção de algo totalmente novo e mais ao manejo original de materiais e fórmulas já existentes.

Pensamos que também na música as noções de criatividade e originalidade se renovam a partir da ideia de gênero do discurso. Muitos músicos atingiram a maestria reestruturando criativamente gêneros e sistemas já bastante usados e não propriamente criando um gênero novo ou uma nova gramática. Um exemplo paradigmático na história da música ocidental é o compositor J. S. Bach, considerado quase unanimemente um dos maiores músicos de todos os tempos. Sabemos, entretanto, que o grande feito desse compositor foi levar às últimas consequências o sistema composicional já consolidado em sua época (o sistema tonal) e não “inventar” um novo sistema, por exemplo. Bach explorou exaustivamente praticamente todas as possibilidades dentro do que já se fazia na época barroca, e sua genialidade (e originalidade) repousa nesse fato, o que o tornou um modelo de procedimentos musicais a serem seguidos.

Outro exemplo, embora contrastante, é o do compositor Arnold Schoenberg, considerado o inventor do sistema musical chamado dodecafônico,

do qual veio depois derivar um outro: o sistema serial. Embora esse sistema de organização composicional fosse invenção de um só músico, evidentemente desenvolvido posteriormente pela comunidade de músicos situados ao seu redor, entre eles vários de seus alunos, podemos dizer que o gênero de discurso musical ao qual se filiou já fazia parte de uma proposta estética da vanguarda musical desde o final do século XIX. É possível dizer, portanto, que Schoenberg propôs um sistema ou atualizou uma técnica filiada a uma proposta estética mais ampla, derivada de vários outros empreendimentos composicionais que incluíam outros compositores (como Paul Hindemith, Bela Bartók, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, dentre vários outros).

Mesmo nas poéticas que aspiram a uma invenção total (pensamos particularmente nas vanguardas contemporâneas), as relações dialógicas sempre existem, mesmo que por negação. Atitudes irreverentes, por exemplo, tão comuns principalmente nas artes visuais, sempre têm como pano de fundo um ou mais gêneros artísticos, modos específicos de fazer arte, que serão negados. Quando Duchamp coloca um mictório no museu e diz tratar-se de uma obra de arte não está criando um novo gênero artístico, mas negando qualidades caras aos gêneros considerados legítimos na época, como a ideia clássica de beleza ou do valor artesanal da arte. É apenas em relação às obras negadas que a sua “obra” faz sentido. Mesmo que depois disso os *ready-made* tenham pululado no mundo das artes visuais contemporâneas, a atitude dessas novas criações, tal como o mictório inaugural, foi sempre confrontar uma proposta artística existente. O mesmo pode ser dito em relação às músicas que recusam, por exemplo, os instrumentos musicais tradicionais, criando suas próprias fontes sonoras, como no caso das músicas eletroacústicas. A originalidade dessas produções só pode ser devidamente apreciada *dialogicamente* em relação à música tradicional. Um outro exemplo musical bastante conhecido dessa relação “negativa” é o de John Cage, com sua obra “4’33”, na qual o músico fica em silêncio completo (negando a qualidade sonora da música) por quatro minutos e trinta e três segundos.

O monologismo puro, ou seja, aquilo que não estabelece relações com nada anterior ou próximo a ele, visto por Bakhtin como impossível na língua, também nos parece impossível na música ou em qualquer outra linguagem

artística, já que estas se valem sempre, senão de regras, pelo menos de técnicas e materiais já existentes, estabelecidos e significados social e culturalmente.

Contudo, isso não significa que o material em si seja significativo por natureza. Ao contrário, para Bakhtin o material é neutro e por isso pode servir a qualquer sistema ideológico: o valor de um signo é sempre instituído numa relação social⁸. Acontece, porém, na música, que alguns signos, pela recorrência do uso em determinados contextos, vão se “estetizando”, cristalizando determinados significados de tal modo que esses significados passam a ser tidos como intrínsecos ao próprio material ou ao elemento frequentemente a eles ligado. É o caso, por exemplo, de determinadas associações historicamente construídas, como entre o modo maior e o caráter alegre; ou o modo menor e o caráter triste das músicas. Ou então, estendendo para as artes visuais, de determinadas associações entre cores e estados de espírito. Diferentemente da língua, porém, esses significados recorrentes não chegam a poder constituir qualquer coisa parecida com um dicionário, por exemplo. Por sua natureza não conceitual, não há como fixar significados na arte dessa maneira. Os significados mais estáveis na arte podem ser sempre atribuídos a certas convenções histórica e geograficamente bem delimitadas, o que acusa suas condições de provisoriidade.

As poéticas de vanguarda tentam fugir ao máximo do uso de signos cristalizados culturalmente, mas, conforme já dito, isso não significa que as relações dialógicas não existam, não se estabeleçam. Tomemos outro exemplo. O grupo de percussão *Stomp*⁹ apresenta uma proposta estética na qual, ao invés de instrumentos musicais, são usados objetos do cotidiano (baldes, vassouras, talheres, tampas de metal etc.) como fonte sonora. Estaria esse grupo (e outros que usam recursos semelhantes) criando um novo gênero? À parte da negação das fontes sonoras tradicionais, onde estão as relações dialógicas nesse tipo de proposta? Para responder a essa questão, é necessário estabelecer uma distinção

⁸ Assinala-se que também para Voloshinov (Bakhtin/Voloshinov 2002) a questão ideológica está intimamente ligada à vida, aos valores que são atribuídos coletivamente aos signos e, portanto, conectada aos vários níveis de organização desses conjuntos de signos: *inferiores*, como as falas cotidianas, e *superiores*, como os sistemas artístico, científico, econômico etc.

⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ik8jICj8juc> (acessado em 10/09/2011)

que Bakhtin faz entre *gêneros de discurso primários* e *gêneros de discurso secundários*. Os primeiros, mais simples, são os responsáveis pela comunicação cotidiana espontânea (são ligados aos sistemas ideológicos inferiores, menos sistematizados, citados acima). Os segundos, mais elaborados, pertencem aos chamados “sistemas ideológicos organizados” (arte, ciência, política etc.) e são constituídos a partir da absorção e transmutação dos gêneros primários. Por analogia, podemos dizer que, na música, os gêneros primários dizem respeito aos sons “desorganizados” presentes na vida cotidiana e os gêneros secundários equivalem às músicas propriamente ditas, com um mais alto grau de organização. Um olhar bakhtiniano para o *Stomp* nos permite interpretar o que o grupo propõe como uma espécie de estetização do cotidiano, uma organização do que é, por natureza, caótico. A relação dialógica que se estabelece, nesse caso, podemos dizer que é entre o gênero musical primário e um gênero musical secundário (em termos de sonoridade, o *Stomp* nos parece bem próximo ao gênero da música popular instrumental).

No extremo oposto às vanguardas eruditas, certa música de massa trabalha basicamente com signos recorrentes, com significados praticamente fixos (os chamados clichês). Como comumente a intenção é garantir um entendimento e uma aceitação mais imediata em larga escala, não há aspiração a monologismos, ou muito espaço para experimentações. Mais do que dialogia, nesse caso a repetição de fórmulas torna-se a regra¹⁰.

A possibilidade de pensar a dialogia na música, de acordo com a nossa visão, é uma das contribuições mais significativas que a perspectiva do Círculo de Bakhtin oferece, pois permite uma reinterpretação ampliada das obras a partir de critérios de significação e não limitada a apenas critérios formais¹¹ ou cronológicos,

¹⁰ É bom que se enfatize o fato de que a música de massa também se compõe de inúmeras manifestações que carregam graus diferenciados de inventividade, ou de padronização. Pode-se perceber, também nessa área, desde empreendimentos bem sucedidos no quesito “inovação” até as repetições enfadonhas de simples justaposições dos mesmos elementos.

¹¹ Vale esclarecer que não desmerecemos as análises formais. Consideramos que elas cumprem uma função indispensável mas não suficiente quando o foco é o discurso musical. Lembramos ainda que o próprio Bakhtin considerava a análise formal linguística um momento importante da compreensão da linguagem: “Bakhtin dirá, sempre, que o *sistema*

como habitualmente é feito (como o caso de várias histórias da música, que se preocupam mais em organizar cronologicamente o aparecimento de obras, autores, escolas e estilos). Vejamos mais detidamente esse aspecto.

2.2. Dialogia e efeitos de sentido na música

Pensar a música a partir de uma perspectiva discursiva é tomar como central a questão da significação. Com o objetivo de entender os processos de significação na língua, Voloshinov (Bakhtin/Voloshinov 2002, p. 93-94) estabelece a distinção entre *signo* e *sinal*. Segundo sua teoria, o *sinal* é unívoco, tem sempre o mesmo significado independente do contexto e necessita apenas ser reconhecido. Já o *signo* precisa ser compreendido, pois seu significado está totalmente orientado pelo contexto, é polissêmico por natureza. Os mesmos elementos, num discurso, têm simultaneamente uma dimensão sinalética e uma dimensão sgnica. Numa música, por exemplo, as notas, acordes, cadências etc. constituem a dimensão sinalética da obra, pois exigem apenas uma atitude de reconhecimento. A significação musical, entretanto, não se reduz a esses sinais, embora os pressuponha, pois esses mesmos elementos, no decorrer do discurso musical, tornam-se *signos*, cujos significados estão orientados pelo contexto específico da obra, contexto esse que inclui não apenas um enunciado (no caso, a própria obra), mas toda a cadeia discursiva na qual essa obra em questão se coloca. Entender os efeitos de sentido que se produzem em uma música, portanto, é mobilizar as relações dialógicas, é estabelecer uma rede de conexões, é fazer emergir as diversas vozes que constituem, por vezes de maneira oculta, os enunciados musicais. Podemos dizer que a assimilação ideal da música se dá quando o sinal é absorvido pelo signo, o reconhecimento pela compreensão.

Bakhtin considera a linguagem *plurilinguística* por natureza, na medida em que todo enunciado faz ecoar outras vozes, ouvidas antes dele e por ele

é incapaz de fundar qualquer axiologia, embora *se mantenha presente, como pressuposto, em toda axiologia*" (Tezza, 2003, p. 195, grifos nossos).

apropriadas, tornadas próprias. A linguagem é também *heterogênea*, ou seja, resultado da interação entre vários modos de compreender e valorizar os mesmos enunciados; processo que Faraco (2009) denomina como “heteroglossia dialogizada” (p. 58), resultado se sistemas plurais e simultâneos (sobrepostos) de valorização e significado que as linguagens carregam. Por essa razão, a absorção de outras vozes na minha fala se dá de forma desigual, assimétrica, o que permite um resultado “particular” de enunciação, mesmo que ela seja construída por intermédio da palavra do outro.

Pensamos que essas duas noções, de plurilinguismo e de heteroglossia desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin se aplicam igualmente à música e, muito fortemente, também a outras linguagens artísticas, pois, em toda obra, outra obra (ou outras obras) sempre se faz presente, seja de maneira implícita ou explícita. E, com relação a isso, é interessante como algumas obras, particularmente, talvez por alguma característica peculiar, acabaram suscitando muitas respostas artísticas. Citemos, a título de ilustração, alguns casos. Nas artes visuais, temos, por exemplo, o caso do quadro “O Angelus”, de Millet¹², que só de Salvador Dalí teve pelo menos cinco respostas pictóricas (“Atavismo ao Crepúsculo”¹³, “Angelus arquitetônico de Millet”¹⁴, “Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet”¹⁵, “Gala e o Angelus de Millet antes da Chegada Iminente da Anamorfose Cônica”¹⁶ e “O Angelus de Gala”¹⁷), além de um ensaio escrito. Embora essas obras possam ser apreciadas sem o conhecimento prévio de suas referências, parece-nos que a possibilidade de estabelecer conexão com a obra de Millet (bem como com toda a

¹² Disponível em: http://www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/cr/ha/seculo_19/naturalismo.htm (acessado em 10/09/2011)

¹³ Disponível em: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/973 (acessado em 10/09/2011)

¹⁴ Disponível em: <http://www.virtualdali.com/33MilletsArchitectural.html> (acessado em 10/09/2011)

¹⁵ Disponível em: <http://www.virtualdali.com/35ArchaeologicalReminiscences.html> (acessado em 10/09/2011)

¹⁶ Disponível em: <http://www.virtualdali.com/33GalaAndTheAngelusOfMille.html> (acessado em 10/09/2011)

¹⁷ Disponível em: <http://www.virtualdali.com/35portraitofgala.html> (acessado em 10/09/2011)

história que a cerca) amplia e enriquece bastante a fruição, dá outro sentido aos signos pictóricos ali colocados, pois explicita o contexto, a cadeia comunicativa artística na qual essas obras se inserem.

No caso da música, um exemplo bastante conhecido é o Caprice n. 24, Op.1 para violino de Paganini, música que serviu de mote a inúmeras obras. Só para ficar nos compositores mais conhecidos, Brahms e Liszt compuseram temas e variações para piano, e Rachmaninov compôs a famosa Rapsódia para Piano e Orquestra sobre um Tema de Paganini Op. 43. Podemos dizer que essas obras foram respostas pessoais dos compositores à obra original de Paganini.

É importante assinalar que essa multiplicidade de vozes que, em maior ou menor grau, ecoam nas obras não é privilégio da arte erudita e muito menos de uma ou outra linguagem em particular, pois fazem parte dos próprios princípios constitutivos da arte, segundo o que sustentamos, tanto quanto dos da língua. Tomemos alguns exemplos em outros âmbitos artísticos.

Na dança podemos citar a coreografia *Retrato em branco e preto* do grupo Quasar Cia de Dança¹⁸. Nesta peça, construída sobre a interpretação de Elis Regina da música “Retrato em branco e preto” de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda, podemos perceber um plurilinguismo constituído por uma confluência de “respostas”. Primeiramente pelo fato da coreografia ser construída na forma de *pax de deus*, característico do balé clássico do século XIX, aqui numa confirmação de uma forma tradicional pela sua atualização. Um segundo ponto é a utilização de uma música popular contrapondo-se a uma coreografia que exala um certo hálito de balé clássico, muito embora Tom Jobim, Chico Buarque e Elis Regina se localizem numa esfera sofisticada da música popular (o próprio Tom Jobim goza atualmente do *status* de maestro equivalente a qualquer maestro do gênero erudito), numa gravação considerada antológica por muitos críticos e estudiosos da música popular brasileira, num esforço que corrobora um movimento muito comum nas artes do Brasil de “eruditizar” o popular e “popularizar” o erudito. E um terceiro e último ponto a ser notado, sobre a própria dança, é a escolha de

¹⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FzMDwWtm0s0> (acessado em 10/09/2011)

uma estética contemporânea, na qual estão ausentes as simetrias características do balé, e são enfatizadas as formas distorcidas e assimétricas do corpo, as dinâmicas abruptas e uma variação de tons mais características da dança contemporânea, para concretização de todas essas relações dialógicas.

Ainda temos outro exemplo, na área da música popular, na versão que César Camargo Mariano e Hélio Delmiro gravaram da música “Carinhoso” de Pixinguinha¹⁹. Aqui também são várias as confluências responsivas. Primeiro a homenagem ao maestro Pixinguinha, um dos pais do choro e da música instrumental brasileira, executando uma das suas peças mais conhecidas. Depois, a formação camerística num duo de piano elétrico e violão de cordas de aço que remete diretamente à tradição camerística da música erudita, evidentemente transgredida pelos instrumentos semi-eletrificados que ambos utilizam na gravação. E por fim o arranjo elaborado, que conta com uma harmonização de caráter jazzístico, com a alteração do ritmo tradicional do choro para um ritmo mais próximo a uma balada de *rhythm and blues* americana (pelo menos na apresentação do tema principal), além da construção de uma introdução e uma ponte entre as duas partes principais da música que evocam um estilo mais seresteiro, de um gênero popular brasileiro mais antigo, embora aparentado ao choro, tudo numa ambiência mais contemporânea de sonoridades (como acordes dissonantes, progressões harmônicas menos usuais etc.).

Podemos ver, através desses rápidos exemplos, que a abordagem discursiva da música e da arte permite enfatizar aspectos da criação artística que evidenciam como os fatores contextuais estão intrinsecamente ligados às poéticas. As obras absorvem o que está “fora” delas, e o “fora”, o “contexto”, é modificado pela aparição da obra (do “dentro”), num fenômeno dialético que o Círculo chama de *refração*. Os artistas são capazes de criar não apenas porque são “inspirados” ou porque dispõem de técnicas e linguagens, mas sobretudo porque dispõem de gêneros e acervos de referências artísticas com as quais vão dialogar

¹⁹ Disponível numa versão solo em: <http://www.youtube.com/watch?v=VcvEZwd3Upc> (acessado em 10/09/2011)

em suas criações. Cada obra de arte é *pluri*-significativa, plurilinguística (Faraco, 2009, p. 58), e faz ecoar muitos outros enunciados artísticos.

3. A análise discursiva da música: um exemplo

Dito isto, ainda assim aparecem muitas dúvidas quanto aos procedimentos de abordagem da arte por meio desta perspectiva. Não pretendemos esgotar todas as possibilidades discursivas das obras musicais, mesmo porque esta perspectiva sustentada pelo Círculo de Bakhtin não se mostra como um sistema fechado de procedimentos analíticos. Ao contrário, ela pretende explicitar eventos *em processo* (como a língua falada) e por conta disto oferece ao pesquisador ou ao analista uma área aberta de possibilidades, um cenário ou ambiente de onde é possível observar e interpretar fenômenos dinâmicos, eventuais, efêmeros, no nosso entender uma conduta adequada principalmente para as artes chamadas do tempo (as quais englobam, além da própria música, teatro, dança, cinema, vídeo, performance etc.), mas que também dão conta mais ou menos facilmente de outras linguagens artísticas.

Para tentarmos esclarecer um pouco melhor o que entendemos por discursividade na música, tentaremos ilustrar alguns pontos de dúvidas recorrentes entre nossos alunos nos cursos ministrados sobre o assunto. E para isso utilizaremos um exemplo particular: a obra musical já citada antes “Quadros de uma Exposição”, de Modest Mussorgsky.

Esta obra foi escrita em 1874, numa homenagem de Mussorgsky ao seu amigo morto um ano antes, Viktor Hartmann, pintor e arquiteto. Tendo como base alguns quadros escolhidos numa exposição dos quadros de Hartmann em São Petersburgo, Mussorgsky tentou interpretá-los com sua música de piano (posteriormente orquestrada por Maurice Ravel). Aqui já é possível inferir uma primeira atitude responsiva de Mussorgsky com relação aos quadros de Hartmann. Ainda que a obra do pintor possa ser tomada como um conjunto discursivo, o enunciado ao qual Mussorgsky responde é a exposição – podemos dizer: já um recorte de suas obras organizadas numa galeria a partir de alguns critérios de

escolha (das obras) e de disposição (a distribuição dos quadros no espaço). A partir desse enunciado específico, Mussorgsky organiza uma nova escolha (a dos quadros que por ele seriam musicados) e uma nova distribuição (já que transforma uma experiência espaço-temporal e visual numa série de peças musicais de caráter temporal, apresentadas numa sucessão linear). Neste caso temos uma atitude responsiva que acontece numa linguagem diferenciada daquela do enunciado ao qual ela responde. Ou seja, a música que responde à pintura.

Para a realização da peça, além dos onze quadros escolhidos para as cenas musicais (“Gnomus”; “Il vecchio castello”; “Tuileries”; “Bydlo”; “Ballet des Petits Poussins dans leurs Coques”; “Samuel Goldenberg et Schmuyle”; “Limoges, Le Marche”; “Catacombae, Sepulcrum Romanum”; “Cum Mortuis in Língua Mortua”; “La Cabane de Baba-Yaga sur de Pattes de Poule”; “La Grande Porte de Kiev”), Mussorgsky incluiu uma série de cinco “Promedades”, ou seja “passeios” (cujo tema reaparece inserido em “Catacombae, Sepulcrum Romanum” e em “La Grande Porte de Kiev”), com um sentido duplo: primeiramente representando o movimento do passeio pela exposição, ou seja, os momentos entre os quadros, e, em segundo, como ponto de referência que reforça, pela repetição de seu tema recorrente, a coesão e coerência arquitetônica da peça. Esta é uma das dificuldades, na estruturação de grupos de peças mais ou menos independentes, que enfrentam os compositores, como é o caso de “Quadros de uma Exposição”. A característica fragmentária desse tipo de obra (como é também o caso das suítes, por exemplo) implica no perigo de não se estabelecer nenhuma conexão maior entre suas partes além do fato de se apresentarem juntas, em sequência. Mussorgsky escapa dessa ameaça, em parte, pela inclusão desses interlúdios, que chamou de “Promenade” e que estabelecem pontos de identificação importantes para o ouvinte na estrutura da peça como um todo.

Além das inovações musicais, que não iremos aprofundar aqui mas que caminham para a dissolução da tonalidade e da ampliação das possibilidades pianísticas, inovadoras para a época, e que podem também ser consideradas como respostas do compositor ao estado mais geral da música no seu tempo, Mussorgsky construiu essa espécie de conjunto de pequenas peças num formato

muito semelhante às atuais trilhas sonoras de filmes. No próprio caráter condensado e monotemático (seria melhor dizer “monoclimático”) de cada peça é possível inferir uma intenção visual, quase que esboçando um ambiente sonoro para cada quadro em questão, como se fosse uma trilha filmográfica para cada imagem. Esta aproximação, é importante assinalar, só é possível fazer no campo das significações, no nível dos discursos, já que o cinema só viria a ser difundido algum tempo depois, com a primeira projeção dos irmãos Lumière em Paris em 1895. Entretanto, ficamos razoavelmente à vontade para fazê-la, já que, para o Círculo de Bakhtin, a distância no tempo não impede a construção de pontes entre enunciados que guardam proximidade de sentido. Nas palavras de Bakhtin (2003):

Dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum (p. 320).

Com a complementação de Faraco (2009):

Mesmo enunciados separados um do outro no tempo e no espaço e que nada sabem um do outro, se confrontados no plano do sentido, revelarão relações dialógicas. E isso em qualquer ponto do vasto universo da criação ideológica, do intercâmbio sociocultural (p. 65).

Mas não paramos aí. Para além da resposta de Mussorgsky à Hartmann, a própria peça de Mussorgsky inspirou novos enunciados. A orquestração da peça (originalmente escrita para piano solo) pelo compositor Maurice Ravel em 1922 configura-se numa atitude responsiva deste à Mussorgsky. Contudo foi a orquestração de Ravel que fez com que a peça fosse difundida e se tornasse uma das composições mais conhecidas daquele compositor.

Ravel tomou como base expressiva, para sua orquestração, certas características deduzidas da sonoridade pianística, na versão por ele tomada como enunciado, extraída do instrumento por Mussorgsky. Podemos dizer que Ravel organizou, portanto, seu enunciado orquestral levando em conta o caráter

discursivo dessa versão pianística. Entretanto, o caráter responsivo de certa forma exigiu que sua adaptação para orquestra excluísse um dos interlúdios (“Promenade”) finais e acrescentasse, por conta da necessidade que Ravel parece ter sentido de preservar algumas características pianísticas da peça, alguns outros eventos musicais não prescritos por Mussorgsky na sua partitura.

A rede responsiva no qual se insere os “Quadros de uma Exposição” ainda permanece em expansão e inclui o diálogo entre gêneros musicais distintos. Por um lado, o grupo de rock progressivo Emerson, Lake and Palmer, em 1971, gravou uma versão *rock* da obra. Nesta versão apenas algumas partes da peça foram preservadas (três das “Promenade”, “The gnome”, “The old castle”, “The hut of Baba Yaga”, “The great gates of Kiev”), além da inclusão de outras novas (“The sage”, “Blues variations”, “The curse of Baba Yaga”, “Nutcracker”). Nos termos do Círculo bakhtiniano, podemos dizer que houve uma reestruturação criativa do enunciado original através de um processo de fragmentação e improvisação. O grau de liberdade inventiva cultivado pela música popular, e particularmente pelo rock progressivo dos anos 1970-80, se mostra bem maior do que o grau de liberdade tolerado pelo gênero erudito²⁰. Basta compararmos a orquestração de Ravel, na qual certas liberdades foram tomadas, com a versão quase totalmente improvisada do Emerson, Lake and Palmer. A improvisação característica dos grupos de rock está presente em praticamente todas as peças nesta versão de “Pictures at an Exhibition” (como foi chamado o disco gravado pelo grupo com a obra), o que era ausente na versão original, além da grande mudança na instrumentação (o grupo se compõe de teclados eletrônicos – Keith Emerson –, baixo, guitarra e canto – Greg Lake – e bateria – Carl Palmer). Em todo caso, a atitude responsiva do Emerson, Lake and Palmer preservou uma proximidade muito grande com a peça original, a ponto de podermos identificá-la como uma “versão” dos “Quadros de uma Exposição”.

²⁰ Vale lembrar que, para o Círculo de Bakhtin, os gêneros de discurso estão ligados a esferas da atividade humana. Nesse sentido, as versões ligadas aos gêneros musicais populares de certo modo refletem posturas típicas dessa forma de atividade musical. Enquanto o músico erudito se forma e atua no rigor da tradição e do universo da escrita musical, o músico popular se forma e atua numa esfera musical da oralidade e da iniciativa.

Uma outra resposta a Mussorgsky aconteceu em 1975, quando o tecladista japonês Isao Tomita lançou no mercado uma versão dos “Quadros...” com teclados eletrônicos. Neste caso particular um outro gênero de discurso musical entra em jogo: o gênero *pop*. Os anos 1970 foram marcados pela invenção e difusão dos teclados eletrônicos, frutos de possibilidades tecnológicas recém desenvolvidas em estúdios de rádio e gravação. Portanto, a intenção do tecladista Tomita, assim como a de Wendy Carlos e de vários outros músicos na mesma época, parecia ser, entre outras coisas, a confirmação do teclado eletrônico como um instrumento versátil e completo. Certamente esta deve ter sido uma das razões para o aparecimento de inúmeras obras eruditas executadas em timbres eletrônicos (como é o caso da “Nona Sinfonia” de Beethoven e o “Cravo bem Temperado”, gravados por Wendy Carlos; as suítes “Pássaro de Fogo”, de Stravinsky, “The Planets”, de Holst, gravados por Isao Tomita; no Brasil temos o caso de Egberto Gismonti que, no disco Trem Caipira de 1985, interpretou com teclado eletrônico várias peças de Villa-Lobos, tais como “Canção do carreteiro – Seresta nº8”, “Bachianas Brasileiras n. 4”, “Pobre Cega”, das 16 Cirandas). Diferente de Emerson, Lake and Palmer, Tomita respeitou a partitura de Mussorgsky criando uma instrumentação com timbres eletrônicos bastante original. Aqui também a proximidade das versões, resultante de uma situação em que a transgressão tinha tolerância limitada, faz com que, no nível da significação, a enunciação responsiva de Tomita possa ser considerada também como uma nova versão (ou interpretação) da mesma peça.

Mas a cadeia discursiva por onde os “Quadros de uma Exposição” transita está longe de se esgotar. São inúmeras as apropriações e recortes desta peça (que já mostramos ser um enunciado em resposta a uma exposição de quadros) feitas por outros campos artísticos, como peças de teatro, cinema e TV (lembramo-nos de um grupo de teatro de rua italiano que visitou a Unicamp na década de 1980 e que usou como interlúdio musical entre seus números o tema “Promenade” inicial da peça), ou mesmo por outras áreas de atividades, como a educação ou a musicoterapia.

Muitas outras dimensões ainda poderiam ser abarcadas por esse tipo de análise. As variadas entonações expressivas presentes nas inúmeras interpretações

dos “Quadros...” feitas por vários pianistas, por exemplo, que mostrariam de modo mais explícito as ênfases de articulação, os jogos de intensidades, as variações de andamento particulares de cada “pronúncia” de um mesmo texto²¹. As várias interpretações orquestrais da mesma peça, inclusive a comparação entre a orquestração de Ravel, mais conhecida, e a orquestração do próprio Mussorgsky poderiam desnudar o modo como as várias nuances distintivas entre as concepções orquestrais de uma mesma ideia musical alteram a significação dessa ideia.

As apropriações, já citadas acima, de trechos da peça (fragmentos de um enunciado), como no caso do teatro de rua, de alguma forma explicitam um processo de condensação de significados em que certo trecho de uma obra maior pode adquirir, pelo menos em potência, o poder de desencadear a significação outrora atribuída à peça inteira (o enunciado completo). Para citar alguns casos marcantes desse processo basta lembrar da “Quinta Sinfonia” de Beethoven, na qual a célula inicial já possui existência praticamente autônoma do resto da peça; também o trecho “eu não sou cachorro não” da música homônima de Waldik Soriano, transformada em expressão popular de protesto bem humorado na década de 1970 (Araújo, 2002, p. 235 e ss.); ou ainda as progressões harmônicas, mencionadas por Philip Tagg (2011, p. 10) da música “My sweet lord”²², de George Harrison, identificada por seus alunos em “He’s so fine”²³, do grupo Chiffons, e em “Oh happy day”²⁴, de Edwin Hawkins Singers; e da música “La Bamba”²⁵ (TAGG, 2011, p. 13), de Richie Valens, também identificada em

²¹ Sabemos também de uma versão da peça para violão solista, executada por Yamashida Kazuhito, que possui um trecho disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2FNIwmpU7Rk> (acessado em 10/09/2011)

²² Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_Ls8Mhoafn0 (acessado em 10/09/2011)

²³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vpAcQrt8-SE> (acessado em 10/09/2011)

²⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CNQXQKfIJNA&feature=fvst> (acessado em 10/09/2011)

²⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Jp6j5HJ-Cok> (acessado em 10/09/2011)

“Guantanamera”²⁶, de José Martí e Josito Fernandes, e “Twist and Shout”²⁷, dos Beatles.

Estes são casos particulares em que alguns elementos característicos de algumas obras adquirem, através das variadas formas de apropriação, recorte e significação pela qual vão passando na cadeia discursiva, a propriedade de representarem a totalidade das obras das quais foram retirados e, assim, sintetizam parte de seus significados coletivos. Para tanto, basta uma breve menção para que a lembrança desses significados venha à tona. Isso acontece porque os elementos tornaram-se enunciados completos, unidades no campo discursivo, da música em funcionamento.

O que tentamos explicitar com o exemplo acima de Quadros de uma Exposição, embora exposto um tanto rapidamente, é que o montante de relações implícitas (a dialogia, nos termos do Círculo) em qualquer obra, seja ela musical, teatral, coreográfica, cinematográfica, pictórica, escultural, literária, é praticamente infinito quando abordado a partir da perspectiva da discursividade, no sentido que o Círculo bakhtiniano dá ao termo. Muitos outros desdobramentos ainda poderiam ocorrer mantendo como base a mesma peça musical. As direções possíveis de identificação das relações dialógicas abrem-se para todos os lados: para trás (os enunciados antecedentes para os quais a obra em questão responde), para frente (os enunciados que respondem à obra em questão) e para os lados (os outros enunciados partícipes do mesmo momento histórico da obra em questão).

Isto inclui também, e principalmente, as relações dialógicas presentes entre o interior da obra, sua estrutura, elementos e modos de articulação e encadeamento, e o exterior, as condições contextuais de possibilidades. O que nos dá uma perspectiva de superação da dicotomia “dentro” e “fora” do campo artístico, dentro e fora da obra de arte.

²⁶ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=vmoP7_cdlTw&feature=fvst (acessado em 10/09/2011)

²⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pVlr4g5-r18> (acessado em 10/09/2011)

4. Considerações finais: outros horizontes para essa abordagem

Neste artigo apresentamos uma abordagem epistemológica que busca diluir algumas dicotomias ainda arraigadas no pensamento sobre a música. A perspectiva discursiva do Círculo de Bakhtin, ao articular, de modo inseparável, enunciados e situações enunciativas, permite verificar, de um lado, como as condições externas dão origem a propostas estéticas específicas e, de outro, como essas propostas ensejam expressões, ideias e até mesmo atitudes que muitas vezes ultrapassam suas fronteiras internas e se estabelecem como referências para a vida, a sociedade e a cultura. E essa é uma característica bastante peculiar desta abordagem, que se aproxima, por exemplo, de alguns autores da música, como é o caso de Jean-Jacques Nattiez (2005) ou Philip Tagg (2011), que abordam as músicas dos dois pontos de vista (dentro e fora, música e contexto) de forma complementar e, de modo geral, em fases distintas. Nossa tentativa, entretanto, é tentar eliminar a necessidade de “etapas de análise”, buscando as relações de cumplicidade mútua entre esses pontos de vista, de tal modo que seja impossível considerar um desconsiderando o outro. Encontramos eco nessa proposta, por exemplo, em Seincman (2008), que também enfatiza as relações discursivas na música e na arte.

Muito embora nosso caminho reflexivo nessa direção ainda esteja no início e muitas pesquisas ainda precisem ser feitas para confirmá-lo, a perspectiva discursiva mostra sinais positivos também ao jogar algumas luzes nas nossas práticas educativas e reflexivas sobre as artes em geral e sobre a música em particular. Para além do campo analítico, pensamos que esse modo de entender a música seja promissor também para o campo educacional e para os diálogos entre a música e outras áreas de atividades, tais como o teatro, a dança e a educação física, dentre várias outras.

O fato de concebermos as músicas como enunciados e o campo musical como uma cadeia discursiva permite uma revisão radical dos procedimentos que envolvem a participação direta ou indireta da música. Na área educacional, por exemplo, de acordo com esta perspectiva, ficam secundárias as preocupações, por

exemplo, em “passar conteúdos” ou “desenvolver habilidades” ou “competências” musicais aos alunos. A preocupação principal passa a ser, isso sim, conduzi-los, na medida do possível, pelo terreno das significações musicais, tentando incentivá-los a uma atitude responsiva em relação aos enunciados musicais, seja ela qual for (tocar um instrumento, fazer um desenho, dançar, baixar uma música na internet, compor uma trilha para uma cena de filme, descobrir como se regula uma guitarra, cantar um *rap* etc.).

Isto acaba também por minimizar a distância entre aulas de música para “leigos” e para “músicos” ou, para denunciar outra falsa dicotomia educacional ideologicamente estabelecida, entre a formação de músicos e a formação de plateia. Em um ou outro caso, é sempre o discurso musical, na sua completude, que é o foco da atenção.

Isto ocorre igualmente quando abordamos as realizações conjuntas, como no caso da criação coletiva de músicos e bailarinos, por exemplo. As preocupações se deslocam dos problemas técnicos, ou da falta de compreensão mútua dos modos respectivos de se expressar artisticamente, para os problemas da construção coletiva de enunciados artísticos (como é o caso das coreografias colaborativas ou das improvisações coletivas). Surge aí a possibilidade de abordagem de uma *dimensão responsiva interna*, entre as partes envolvidas, ou entre os profissionais participantes.

No que diz respeito ao estímulo a uma atitude responsiva (que o Círculo de Bakhtin considera também *compreensiva*: “qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser ativo, deve conter já o germe de uma resposta” (Bakhtin/Voloshinov 2002, p. 131)), por um lado, num ambiente educativo, a diferença entre músicos e leigos, e por outro, num ambiente artístico colaborativo, a diferença entre músicos e bailarinos, passa a ser não mais o *grau* de conhecimentos e habilidades (competências) que cada um desenvolve, mas sobretudo a *forma da resposta* que cada um oferece à situação única da qual participam.

Referências

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 462p.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9.ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002. 200p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 512p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 478p.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009. p.208.
- BUBNOVA, Tatiana. Sobre as ruínas de “Bakhtin” ou os perigos da isegoria. p.19-32. In: PAULA, Luciane de; STAFUZA, Grenissa (orgs.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p280.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168p.
- GAINZA, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. 3ªed. São Paulo: Summus, 1988. 144p.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997. 368p.
- GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009. 692p.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 152p.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999. 88p.
- MORSON, Gary S.; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 552p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera, 2005. 320p.
- PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). *O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras, 2010. 478p.
- ROHMER, Eric. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1997. 240p.
- SAID, Edward e BAREMBOIM, Daniel. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 192p.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2ªed. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. 400p.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008. 160p.

SCHROEDER, Jorge L. O dentro e o fora da música: notas para uma reflexão sobre a apreciação musical. *Ensinarte: revista das artes em contexto educativo*, Braga: Portugal, vol. 3, 2-14, inverno de 2004.

SCHROEDER, Sílvia C. N. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, vol.21, 44-52, mar. 2009.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 7-18, jan/jun 2011.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. 360p.

Sobre os autores

Álvaro Neder – Possui doutorado Multidisciplinar em Letras (Literatura Brasileira, Linguagem e Teoria da Literatura) pela PUC-Rio (2007) e Doutorado em Música pela Unirio (2011). Publicou o livro *Creativity in Education: Can Schools Learn with the Jazz Experience?* (WCP, EUA, 2002). Tem experiência nas áreas de Musicologia e Etnomusicologia, com ênfase em Teoria Cultural da Música e Teoria da Música Popular, atuando principalmente nos seguintes temas: etnografia das músicas de tradição oral brasileira, música popular brasileira, teoria contemporânea, comunicação de massa, educação e antropologia da música.

Danieli Verônica Longo Benedetti – Pós-Doutoranda com pesquisa sediada no Departamento de Música da ECA/USP, com apoio da FAPESP, Danieli Verônica Longo Benedetti é Doutora e Mestre pela ECA/USP/FAPESP. Estudiosa da música francesa do início do século XX, suas pesquisas, ambas financiadas pela FAPESP e fundamentadas em estágios de ‘pesquisa de campo’ realizados na *Bibliothèque Nationale de France – BNF* (2006 e 2011), tratam da influência do contexto histórico nas obras dos compositores Claude Debussy e Maurice Ravel. Em 2008, também com o apoio da FAPESP, gravou o Cd “Obras de Guerra” contendo obras significativas da produção musical francesa durante os anos da Primeira Grande Guerra, entre elas a suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, tratada no presente artigo e foco da tese de doutorado “*Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra” de sua autoria.

Miriam Grosman – Doutora em Artes Musicais (DMA), titulação concedida pela *Catholic University of America*, em Washington DC.. É Professora da UFRJ, atuando nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. Leciona Piano, ministra seminários, participa de projetos de extensão, orienta alunos de Mestrado, sendo autora de diversos artigos musicais publicados em revistas especializadas. Muitos de seus alunos tem se destacado em concursos nacionais e eventos musicais, obtendo premiações relevantes. Paralelamente à docência, desenvolve importante atividade artística, tendo se apresentado com orquestras do Rio de Janeiro e São Paulo, e como recitalista e camerista no Brasil, Portugal e Estados Unidos.

Marcelo Pereira Coelho – Saxofonista, compositor, educador e pesquisador graduado em Música Popular (Unicamp), mestrado em Jazz Performance (University of Miami-EUA), doutorado na área de processos criativos - composição (Unicamp) e pós-doutorado pela USP. Fundador do IRSA - International Rhythmic Studies Association - Coelho já participou de diversos festivais de jazz na Europa, Estados Unidos e América do Sul atuando ao lado de grandes músicos de jazz e música brasileira, dentre eles Hermeto Pascoal, David

Liebman, Guinga, Didier Lockwood, Ronan Guilfoyle, Ed Sarath, Sizão Machado, Caetano Veloso e outros.

Alexandre Piccini Ribeiro – Músico, produtor musical e pesquisador graduado em Música Popular (Unicamp). Mestre em Trilhas Sonoras (Unicamp) e doutorando em filosofia contemporânea (IFCH-Unicamp) - Alexandre Piccini desenvolve um trabalho conceitual de pesquisa em música popular inspirado no pensamento filosófico de Gilles Deleuze.

Gabriel Ferrão Moreira – Atualmente no doutoramento em Música pela Universidade de São Paulo (USP), Gabriel Ferrão Moreira é Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina e possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Dedicar-se à pesquisa da linguagem modernista na obra de Heitor Villa-Lobos, nas idiosincrasias do compositor e em seus diálogos com seus contemporâneos. Possui pesquisas paralelas e publicações em eventos interdisciplinares, em temas transversais como Religião, Gênero, História e suas relações com a Música. Também desenvolve projetos comunitários de educação musical de crianças e adultos através do canto coral e prática instrumental.

Silvia Cordeiro Nassif Schroeder – Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1984), graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (1992) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Atualmente é professora doutora da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação musical; Música e linguagem; Música e desenvolvimento humano.

Jorge Luiz Schroeder – Bacharel em música - modalidade composição - (1987), Mestre em Educação (2000) e Doutor em Educação (2006) todos pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (pleno) e do Programa de Pós-Graduação em Música (colaborador), no Instituto de Artes da Unicamp; Profissional de Pesquisa na área de apoio ao ensino, pesquisa e extensão no Instituto de Artes da Unicamp; coordenador do grupo de pesquisa Musilinc (Música, Linguagem e Cultura) e pesquisador do Laborarte (Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação), da Faculdade de Educação, na Unicamp. Tem experiência nas áreas de Artes e Educação, com ênfase nos estudos da música na sua inter-relação com outras áreas de atividades (principalmente teatro, dança, performance e educação física), na educação musical e no ensino especializado de música. Vem atuando principalmente em pesquisas sobre os diálogos da música com a dança e sobre os processos de apropriação musical.

Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Música em perspectiva é um periódico semestral, que tem por objetivo estimular a produção e a disseminação de artigos e outros trabalhos de caráter científico na área de música, tendo em vista aprofundar e ampliar o horizonte de conhecimentos neste âmbito do saber. Sua finalidade última é trazer a música para o centro de discussões a partir de temáticas que, por sua atualidade, intenção e abrangência, disciplinar e transdisciplinar, venham a gerar uma cadeia produtiva de perguntas e respostas ao longo do tempo. O periódico aceita artigos, ensaios, traduções, entrevistas – desde que inseridas em contexto mais abrangente de reflexão – e resenhas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, e inglês.

A formatação dos artigos segue as normas atualizadas da ABNT, com observância das seguintes especificações e critérios de informação:

- Arquivo .doc ou .docx (preferencialmente Microsoft Word), com fonte Times New Roman, tamanho 12. Espaçamento 1,5 entre linhas. Alinhamento à esquerda. Citações em bloco com recuo de 4cm à esquerda e espaço simples. Configuração de página: A4.

- O trabalho a ser submetido não deve ter mais de 10.000 palavras, e as informações nele contidas são, nesta ordem: a página inicial – contendo apenas o título, resumo (na língua original, de no máximo 200 palavras) e três (3) a cinco (5) palavras-chave; o título em inglês, *abstract* e *keywords*; o texto propriamente dito; referências; figuras/tabelas.

- Nas resenhas, considerar como relevante o comentário e a avaliação crítica das referências escolhidas. Estas deverão ser recentes, do ponto de vista de sua publicação. As resenhas devem ter no máximo 1.500 palavras.

- As referências citadas no texto devem incluir o sobrenome do autor, em caixa baixa, o ano de publicação e número de página(s). Utilizar as normas atuais da ABNT.

- As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

- Figuras, tabelas e exemplos devem ser usados apenas quando forem essenciais à compreensão do texto. Usar resolução de 600 dpi ou superior e em preto e branco.

- *Música em Perspectiva* recebe e encomenda artigos durante todo o ano. Sua publicação será feita em sequência à sua aprovação pelo Conselho Editorial ou pareceristas externos.

- Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados via correio eletrônico. Um dos arquivos deverá conter o texto, propriamente dito, mas sem incluir elementos que permitam identificar a sua autoria. Já o segundo arquivo deverá conter os seguintes itens: o nome do autor, título do artigo,

résumé (de no máximo 80 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail.

– Os artigos enviados deverão ser inéditos e não poderão estar ao mesmo tempo submetidos a outras publicações. Para a publicação posterior do texto em outros periódicos, o autor deverá solicitar o consentimento de *Música em Perspectiva*.

– Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.

– Os trabalhos não aceitos para publicação não serão devolvidos.

Endereço para envio de trabalhos e telefone para contato:

E-mail: musicaemperspectiva@ufpr.br

Tel/Fax: (41) 3322 8506 – PPGMúsica

Música em Perspectiva is a biannual peer-reviewed journal of music and interdisciplinary music studies. Submission of articles, essays, and reviews related to the foremost interest of the journal are welcome. The main language of the journal is Portuguese, however, texts in English, and Spanish are acceptable. In addition to the main text, submissions must comprise title of the work, abstract and keywords (approximately 3 to 5) in the author's main language.

Further information about the author, including email address, institutional affiliation and a short bibliographical note should be included in a separate file. Submissions should be sent directly to the General Editors, Rosane C. de Araújo and Norton Dudeque, by email (musicaemperspectiva@ufpr.br).