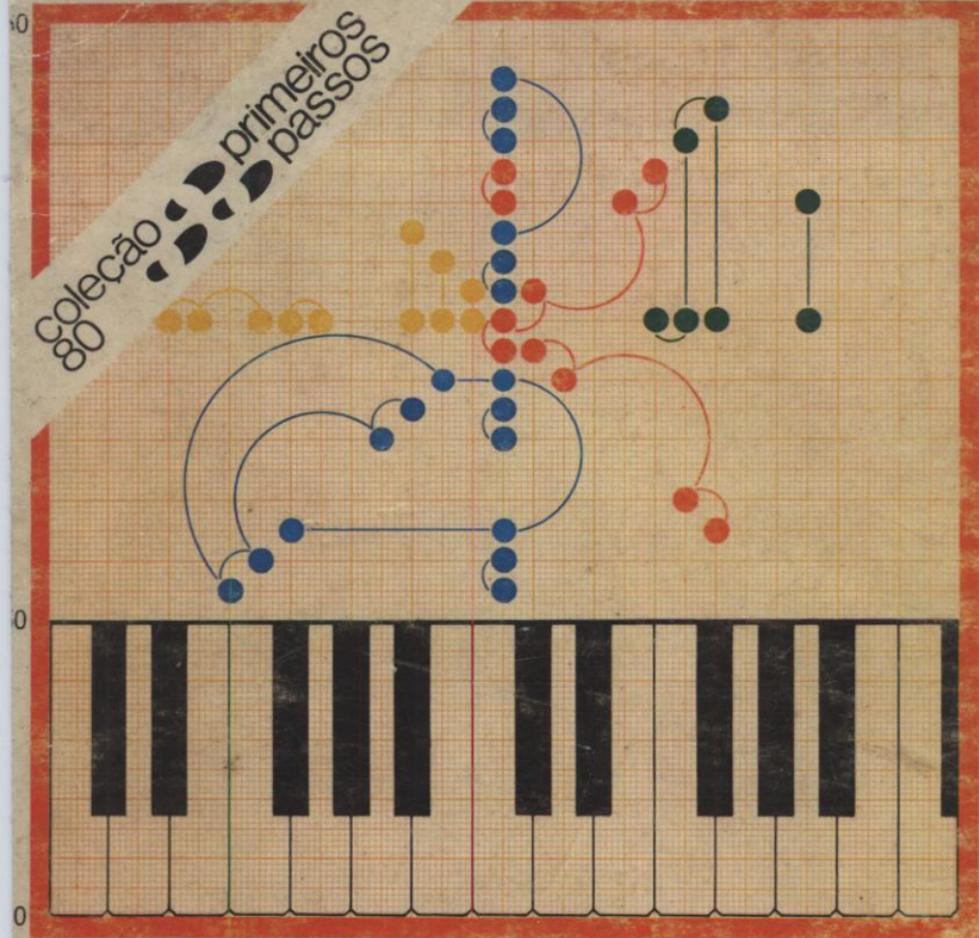


colecção primeiros passos



J. Jota de Moraes

O QUE É MÚSICA

2.^o
edição

editora brasiliense

7,00

coleção ◐ ◑ primeiros

80 ◐ ◑ ◐ ◑ passos

LEITURAS AFINS

- Impressões de Viagem — CPC Vanguarda e Desbunde 1960/1970 — *Helölsa B. de Hollanda*
- O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música — *Énio Squeff/José Miguel Wisnick*
- Patrúilhas Ideológicas — Arte e Engajamento em Debate — *Helölsa B. de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira*

Coleção Primeiros Passos

- O que é Arte — *Jorge Coli*
- O que é Jazz — *Roberto Muggiati*
- O que é Punk — *Antonio Bivar.*
- O que é Rock — *Paulo Chacon*

Coleção Tudo é História

- Cultura e Participação nos Anos 60 — *Helölsa B. de Hollanda e Marcos A. Gonçalves*

Coleção Encanto Radical

- Bob Marley — Mestre Dinamitador — *Cassiano Quilici e Mateus Sampaio*
- Friedrich Nietzsche — Uma Filosofia a Marteladas — *Scarlett Marton*
- John Lennon — No Céu com Diamantes — *Lúcia Villares*
- Noel Rosa — De Costas para o Mar — *Jorge Caldeira*

J. Jota de Moraes

O QUE É MÚSICA

1ª edição 1983

2ª edição



40 anos de bons livros

Copyright © J. Jota de Moraes

Capa:

Ettore Bottini

Revisão:

José W. S. Moraes

Hercílio de Lourenzi



editora brasiliense s.a.

01223 — r. general jardim, 160

são paulo — brasil

ÍNDICE

— E por que não?	7
— A música relativa	12
— Um poema-partitura	21
— A música por escrito	30
— O músico fala	43
— A música criticada	52
— Maneiras de ouvir	63
— Bases do dado musical	71
— História, linguagem	82
— Indicações para Leitura	104

Para
Nair de Barros Messias de Moraes,
Maria Lélia de Moraes,
Maria Lúcia Machado
e
Clara Sverner

E POR QUE NÃO?

Para muita gente — inclusive para quem fisiologicamente não pode ouvir — tudo pode ser música: o movimento mudo das constelações em contínua expansão, a escola que passa sambando, um jogo, o pulsar cadenciado do coração seu ou alheio, um rito, um grito, o canto coletivo que dá mais força ao trabalho. É mais: uma confissão sincera ou não, uma viagem, uma aventura; o lazer e o fazer. E ainda: conversas, o estar atento àquele que domina o seu instrumento, o misturar-se às ondas do mar ou à multidão re-unida na praça, o tentar compreender uma construção, o imaginar num átimo a agitação dos átomos. Isso tudo também pode ser música. . .

Pois música é, antes de mais nada, movimento. E sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmo; sons, silêncios e ruídos; estruturas que

engendam formas vivas. Música é igualmente tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso. Música: alturas, intensidades, timbres e durações — peculiar maneira de sentir e de pensar. A música que mais me interessa, por exemplo, é aquela que me propõe novas maneiras de sentir e de pensar. Algo assim como ouvir, ver, viver: "ouvir a música", na expressão concentrada do poeta e teórico da informação Décio Pignatari.

É por isso que se pode perceber música não apenas naquilo que o hábito convencionou chamar de música, mas — e sobretudo — onde existe a mão do ser humano, a invenção. Invenção de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo.

Assim, posso ver música nos poemas (concretas constelações de palavras?) de Haroldo de Campos, nas pinturas de Alfredo Volpi (bandeirinhas, janelas ou a cor na sua própria materialidade?), no teatro ácido de Oswald de Andrade (onde não existe defasagem entre crítica da sociedade e crítica da linguagem) ou nas barrocas óperas assinadas por Glauber Rocha e etiquetadas, por simples conforto, de cinema.

Embora autônomas, essas linguagens costumam dilogar entre si, proporcionando pistas a respeito da maneira de ser umas das outras, intersemioticamente. (Sobre Semiótica, a teoria geral dos

signos, há um livro nesta mesma coleção a cargo de M. L. Santaella).

Já que tudo pode ser música — e por que não? — todos podem ser músicos. Não apenas compondo obras a partir de certos padrões já devidamente catalogados por determinada tradição, mas também inventando novos processos composicionais. E não deixa de ser músico aquele que interpreta uma obra alheia — seja através da simples leitura da sua representação gráfica em partitura, seja com o auxílio de um instrumento. E mais: é músico aquele que ouve ativamente, criativamente, pois nem sempre colocar um disco no aparelho de som e sentar-se para ouvir o dado escolhido significa alienação... Nesse momento de escuta, o ouvinte pode muito bem estar dialogando inclusive criticamente com aquilo que está sendo reproduzido com o auxílio da técnica.

Vendo o panorama através desse prisma, percebe-se como que uma circularidade — compositor/intérprete/ouvinte-compositor — que aponta para uma espécie de processo. Hoje, em um universo visto não mais como algo fechado ou imóvel mas relativizado e em expansão, como o proposto pela física moderna, não existe razão para não aceitar a própria música como um processo. Certa faixa da produção musical da atualidade, radical na sua posição de vanguarda, dá provas concretas de acreditar nisso. Aqui

está um exemplo, de autoria do norte-americano La Monte Young (1935):

Composição 1960 nº 5

Deixe uma borboleta (ou qualquer número de borboletas) em liberdade na área do espetáculo. Quando a composição terminar, esteja certo de permitir que a borboleta possa voar para fora. A composição pode ter qualquer duração, mas se uma quantidade ilimitada de tempo for disponível, as portas e janelas podem ser abertas antes da borboleta ser solta; e a composição pode ser considerada terminada quando a borboleta voar para fora.

6.8.60

Querendo ou não, simplesmente ao ler esta representação gráfica de uma ação musical — partitura sem pentagramas, texto quase puramente referencial — você já realizou parte do que foi concebido pelo compositor. De uma maneira ou outra (no mínimo ao compreender esse texto), você concretizou na sua imaginação uma “interpretação”, só sua, dessa música. E se por acaso um dia resolver colocar esse projeto em prática para um grupo de amigos ou para a coletividade, estará atualizando uma das infinitas (n-1) possibilidades dessa matriz, já que a cada “execução” ela terá algo de diferente,

que variará da reação do público à cor da borboleta (ou borboletas)...

Se Guimarães Rosa conhecesse essa música, é bem possível que ele a chamasse de "Tutaméia". Pois para ele esta palavra significava "nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiqui-riqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*". Exato: um quase-nada que, para alguns, pode significar muito. Assim é a música, todas as músicas.

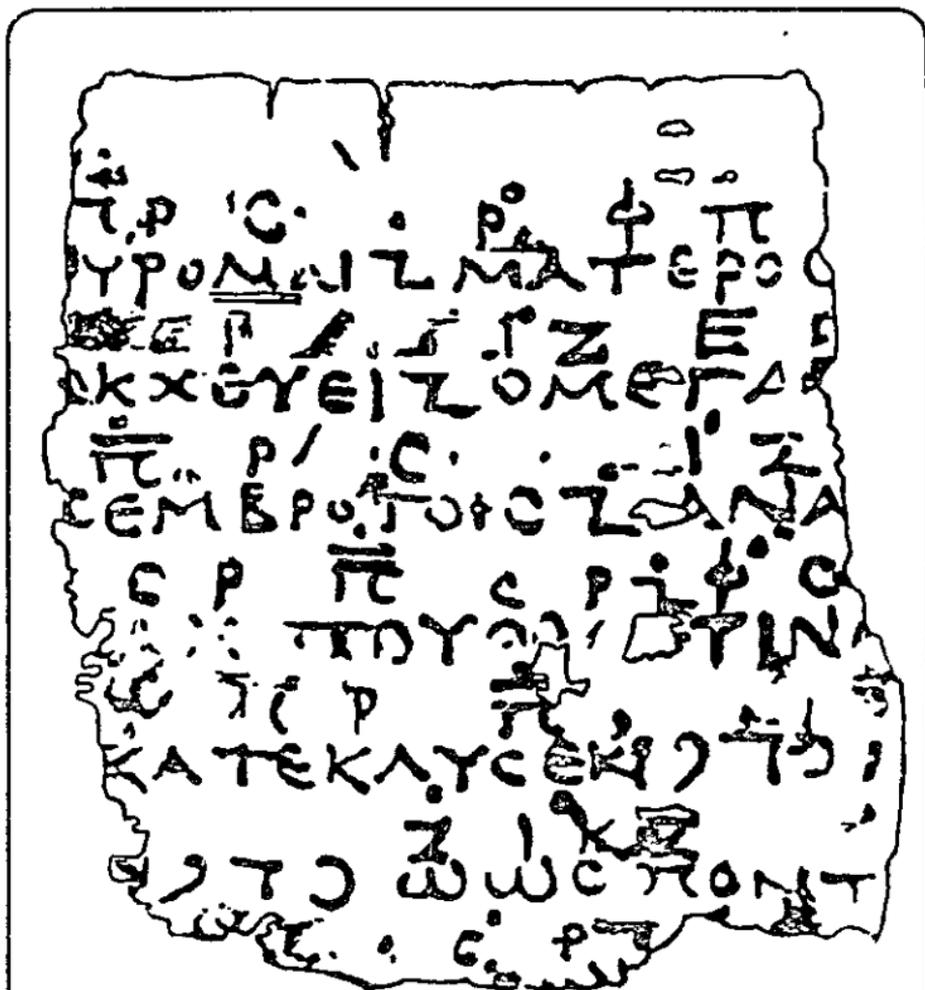
Para circunscrever o que desejava expressar através de uma única palavra, o escritor lançou mão de várias outras, gerando uma espécie de cadeia de sinônimos. E para se referir a todo um cosmo como o da música, como haveria de ser, então? O compositor russo contemporâneo Igor Stravinsky (1882-1971) disse, entre epigramático e enigmático: "a música expressa a si mesma".

A MÚSICA RELATIVA

Parece existir toda uma série enorme de mal-entendidos em torno do lugar-comum que afirma ser a música uma linguagem universal, passível de ser compreendida por todos. "Fenômeno universal" — está claro que sim; mas "linguagem universal" — até que ponto? . . .

Certo: ao que tudo indica, todos os povos do planeta desenvolvem manifestações sonoras. Dos povos que ainda se encontram em estágio "primitivo" — entre os quais ela continua a fazer parte da magia — às civilizações tecnicamente desenvolvidas, nas quais a música chega até mesmo a possuir valor de mercadoria, de lucro, transformando-se em um novo fetiche.

Às vezes a música integra toda uma coletividade, aí fazendo parte de uma cotidianidade jamais colocada em questão; às vezes ela colabora,



Representar graficamente a música — eis a aventura à qual se entregaram várias civilizações, sem grande sucesso. (Fragmento de Orestes de Eurípides, considerado um dos documentos de notação decifrável mais antigos da Antiguidade. O papiro, entretanto, provém dos séculos I ou II de nossa era.)

enquanto manifestação individualista, para que exista mais diferença entre as diferentes faixas de uma sociedade dividida em classes. Ora ela volta a ser invocada a fim de reforçar os liames existentes entre os indivíduos de um mesmo clã, ora ela é uma vez mais chamada a auxiliar na alienação dos seres dominados.

Contudo, se essa tendência a expressar-se através dos sons dá mostras de ser algo inerente ao ser humano, ela se concretiza de maneira tão diferente em cada comunidade, dá-se de forma tão particular em cada cultura que é muito difícil acreditar que cada uma de suas manifestações possua um sentido universal.

É verdade que a linguagem oral é passível de ser traduzida: toda língua existente ainda hoje, apesar da sua margem de especificidade, da sua maneira de "atualizar" toda uma visão do mundo, pode ser passada para uma outra sem danos excessivos, quando cuidadosamente recriada. Isso não acontece com a música. A manifestação de um povo em particular, estrato que dá a impressão de estar voltado sobre si mesmo, perde a maioria dos seus traços característicos e fundamentais quando "traduzida" para a de uma outra comunidade. Haveria algo de mais falso do que a transcrição para piano de uma canção de ninar cantada, nas florestas do Xingu, por uma mãe da tribo javaé?

Mais perguntas: quem pode garantir que certa

raga indiana — prescrita para ser ouvida apenas a uma determinada hora, em certo dia do ano solar — possa ser compreendida em sua mensagem de transcendência por um, digamos, chinês? Quem pode acreditar que o solo de *p'i-p'a* — um instrumento de cordas que lembra vagamente um alaúde e mais vagamente ainda um violão, empregado na Ópera de Pequim e já existente no século XV — tenha sentido para um balinês enquanto "Luar sobre o Rio da Primavera"? E que, enfim, a música balinesa da "orquestra" *gamelan* de Sabatu, da ilha de Bali — especificamente a peça *Tabuh Gilak*, do estilo *gong gedê*, antiga dança de guerreiros que na atualidade se tornou uma dança ritual para ser apresentada em templos — seja passível de ser realmente compreendida por um brasileiro que não é aquele da tribo javaé?

Talvez por isso, fosse menos absurdo dizer que a linguagem musical só exista mesmo concretizada através de "línguas" particulares ou de "falas" determinadas; e que essas manifestações podem até, em parte, ser compreendidas; mas nunca vivenciadas em alguns de seus elementos de base por aqueles que não pertençam à cultura que as gerou. E é também possível que seja pelo fato de sentirmos intuitivamente uma certa distância em relação a elas, por não pertencerem à nossa cultura que as chamamos de "exóticas"...

Cada um de nós costuma emprestar tanta

importância à música que ouve mais freqüentemente, que acaba por tender a não encarar como música, como significação, a atividade musical do vizinho, quer este more ao lado, quer ele viva na Polinésia. Isso é uma atitude natural — quer dizer, cultural.

Há boas razões para acreditar que um cantor nordestino não encontre muito sentido em uma complexa partitura de Gustav Mahler (1860-1911), esse mesmo artista que, diante das cataratas de Niagara, disse algo assim: "Prefiro a Sinfonia *Pastoral*". Também penso que aquele cultor fanático da música brasileira "autêntica" (que ele assim designa, mas sem as irônicas aspas), tão botanicamente preocupado na busca das chamadas "nossas raízes", não consiga localizar um único palmo de natureza nessa mesma *Pastoral* de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Tudo isso é corriqueiro, acontece sempre. Entretanto, sou de opinião que apenas o fato de não se compreender certa proposta musical não justifica a postura radical do gênero: "Mas isso não é música!" Gostar é uma coisa; reconhecer a importância é bem outra... Assim, penso ser fundamental relativizar a noção que se tem da música européia como a mais significativa do planeta, em detrimento de tantas outras faixas altamente criativas.

Um raro musicólogo de mente aberta, Walter Wiora, já propôs uma visão da História da Música

que está longe dos padrões convencionais. Para ele, está bem mais próximo da nossa realidade encarar a larga massa da produção musical a partir da sua divisão em quatro etapas ou épocas. Aqui estão elas:

“I — a pré-história e seus prolongamentos nos povos primitivos, e na música popular arcaica das civilizações evoluídas; II — a música das altas culturas antigas, da sumeriana e da egípcia até a época romana tardia, assim como a sua continuação e seu desenvolvimento nas culturas orientais; III — a arte musical ocidental a partir da Alta Idade Média: distingue-se pela polifonia, harmonia, pelas grandes formas, tais como a sinfonia, e outras características desconhecidas em outras partes; IV — a idade da técnica e da indústria, que abraça todos os países do mundo, que reúne vestígios de civilizações precedentes, em uma espécie de museu universal, e que projeta mediante uma publicidade mundial os concertos internacionais, a pesquisa erudita e a composição musical”.

Esse esquema, por certo, é polêmico. Mas é bem possível que ele auxilie àquele que se apega a um estilo, a um gênero, a um só compositor, a uma única nacionalidade a repensar os seus pressupostos, nem sempre muito elásticos ou abrangentes.

Outro estudioso empenhado e instigante, o etnomusicólogo inglês, John Blacking, já nos

ajudou a deixar de lado determinados preconceitos. Para ele, por exemplo, toda música é popular. Passando um bom tempo pesquisando no fundo da África ele chegou a isto: "Os vedas me ensinaram que a música jamais pode ser uma coisa em si, e que *toda* música é música popular, no sentido em que a música não pode ser transmitida ou ter significação sem que existam associações entre os indivíduos. As distinções entre a complexidade da superfície de diferentes estilos e técnicas musicais não nos proporciona nada de útil quanto aos fins e ao poder expressivos da música, ou quanto à organização intelectual que comporta a criação musical".

E, depois de negar que exista uma relação entre música e linguagem (oral), diferentemente do filósofo neo-hegeliano T. W. Adorno, ele conclui: "É também indispensável explicar por que, em certas circunstâncias, uma 'simples' canção 'popular' pode ter mais valor humano que uma sinfonia 'complexa'".

Assim, descartando-nos de uma série de preconceitos — o de que a música ocidental erudita é a única que conta, o de que a música popular brasileira evolui através de uma espiral ascendente de progresso, o de que o fenômeno da música erudita ocidental é autônomo, entre tantos outros — talvez seja possível, um dia, aproximarmos-nos de outras manifestações sonoras com maior liberdade. E se, desse gesto, não resultar

uma efetiva compreensão, é provável que possamos sair dessa experiência com o sentimento, no mínimo, de termos alargado os nossos horizontes, a nossa percepção.

Stravinsky disse, certa vez: "A música é o único domínio no qual o homem realiza o presente. Pela imperfeição de sua natureza, o homem está destinado a sofrer o escoamento do tempo — de suas categorias de passado e de futuro — sem jamais poder tornar real, portanto estável, a do presente. O fenômeno da música nos é dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, compreendendo aí e sobretudo uma ordem entre o homem e o tempo. Para ser alcançada, exige então necessariamente e unicamente uma construção. Feita a construção, atingida a ordem, tudo está dito".

Essas frases, interessantes e problemáticas (afinal, o que é "tempo"?), ganham uma coloração nova se aproximadas deste parágrafo de John Blacking: "Toda cultura possui o seu próprio ritmo, no sentido em que a experiência consciente é ordenada em ciclos de mudanças de estação, de crescimento físico, de empreendimento econômico, de profundidade ou de amplitude genealógica, de vida presente e de vida futura, de sucessão política ou de outros fatos periódicos quaisquer aos quais se confere uma significação. Poderíamos dizer que a experiência corrente de todos os dias tem lugar em um universo de

tempo real. A qualidade essencial da música é o poder que ela tem de criar um outro universo de tempo virtual”.

Portanto, além de estar atada à idéia de organização e ao conceito construído e não definível de tempo (cronométrico, psicológico?), a música baseia-se na periodicidade e na recorrência. Tais fenômenos, por sua vez, ligam-se diretamente ao da memória, pois que sem certo tipo de memória — seja aquela que nos faz reconhecer, no instante mesmo da audição, aquilo que veio antes e aquilo que poderá vir em seguida, seja aquela que nos remete à própria História — não há como se relacionar com o dado musical.

Aí estão sobrepostas algumas opiniões a respeito da música que, se não são totalmente antagônicas, ao menos apontam para o fenômeno musical através de miradas distintas. Vimos, assim, que há quem pensa a música historicamente (Wiora), quem seja de opinião de que o verdadeiro sentido da música está em sua própria estrutura (Stravinsky) e quem acha que esse mesmo sentido é dado pela prática de uma coletividade (Blacking). O primeiro já foi tachado de “materialista”, o segundo de “formalista” e o último de “antropólogo”. Vamos ouvir agora a voz de um poeta, que muita gente considera “metafísico” — Rainer Maria Rilke (1875-1926).



UM POEMA-PARTITURA

Os tempos — a História, a Cultura — encarregaram-se de tornar um costume dizer que a poesia é o tipo de manifestação a mais próxima da música, na medida em que as palavras aí empregadas são exploradas, inclusive, nas suas potencialidades sonoras, “musicais”. Ao que tudo indica, na própria raiz do nascimento dessa forma, no mito, ela já era impregnada do dado musical, pois Orfeu, na lenda o semideus, declamava (cantava?) seus versos acompanhando-se à lira. . .

Muito mais tarde — e em um tempo já definitivamente não mitológico — os mestres cantores e trovadores medievais pensaram na canção como uma entidade única, integração de música e de poesia. Mas essa unidade se desfez em uma espécie de “divisão de trabalho”, e os poetas

se voltaram. "apenas" para a palavra. Eles mesmos — sobretudo depois da presença fulgurante de Charles Baudelaire (1821-1867) — mostraram suas saudades dessa integração superior. E se dispuseram a deixar claras as "correspondências" existentes entre as duas linguagens e nos mostrar, através de suas antenas hipersensíveis, algumas dessas secretas co-relações. Foi assim que, pouco depois, Paul Verlaine anunciaria em sua *Arte Poética* que era preciso considerar "a música antes de tudo"...

É enorme o número de poemas inspirados pela música ou que, então, referem-se diretamente a ela: Rilke, o poeta dos grandes mistérios, também ele dedicou um de seus mais concisos textos a essa linguagem que sempre considerou maior. Escreveu-o em 1918 e nele deixa transparecer a sua visão de mundo onde "tudo é transcendência". Esse poema me soa atraente por várias razões. Aqui está ele, na tradução de Paulo Quintela:

À MÚSICA

Música: hálito das estátuas. Talvez:
 silêncio das pinturas. Ó língua onde as línguas
 acabam. Ó tempo,
 posto a prumo sobre o sentido dos corações transitórios.
 Sentimentos — de quê? Ó transmutação
 dos sentimentos — em quê?: em paisagem audível.

Iherusalem vocat iocunda cor
 da fecit letabunda iustor
 acrilium. Ulyaber ue
 recunda dum deuro fit secunda post felice
 cloquium. **D**on credenti zacharie uerbo
 celi yelachie usus lingue tollitur. **Q**ui
 qua scribit nomen die **IOHANNES** est
 nati pie mor loquela redditur. **Q**uer hic
 re seuib; genus penub; gracia sup na

No Ocidente, a representação do mundo dos sons através de símbolos gráficos levou a música — agora escrita — a desenvolvimentos insuspeitados. (Manuscrito alemão do final do século XIII.)

Ó peregrina: Música. Espaço de coração
de nós liberto. O mais íntimo de nós,
que, transcendendo-nos, força por sair, —
sagrada despedida:

quando o íntimo nos envolve
como o mais exercitado dos longes, como o outro
lado do ar:

puro,
giganteo,
já não habitável.

Como disse, trata-se de uma tradução e do alemão para o português. Seria bastante interessante, para compreender um pouco mais alguns dos fenômenos relacionados ao processo geral da significação, cotejar o original com sua tradução para a nossa língua e, eventualmente, para outras línguas. Mas o espaço deste livro não é o mais adequado para tal empresa. Assim, vamos deixar de lado essa operação — bastante bem-sucedida aqui, podem acreditar — e tentar pensar em um outro tipo de tradução: a “tradução” realizada pelo próprio poeta. É que ele utilizou a sua linguagem predileta, a da poesia, para falar de uma outra, a da música, que o tocou profundamente. Vamos a alguns dos resultados desse diálogo criativo estabelecido entre linguagens distintas, gesto intersemiótico.

“Língua”, “Tempo”, “Sentimento”, “Transcendência” e “Espaço” são algumas das palavras-chave empregadas por Rilke na sua “descrição”

da apreensão do fenômeno musical. Para ele, a música é capaz de demarcar um domínio único onde só é possível, digamos assim, estar não estando, no "outro lado do ar", lugar "já não habitável". Momentaneamente deixando de lado "Transcendência", temos então — a partir das palavras imantadoras de algumas das informações mais gerais do poema e em uma necessária redução didática — que a música é uma "Língua" que se dá no "Espaço" e no "Tempo", do "Sentimento".

A feérica constelação de metáforas, repleta de imagens escorregadias, foi possivelmente organizada com o objetivo último de criar, no plano poético, uma espécie de "equivalência", de símile da apreensão do fenômeno musical. Uma experiência plenamente realizada, se for considerado o fato de que o poema acabou por se instituir como um intrincado jogo de figuras de expressão altamente contrastantes que, a todo momento e em uma espécie de vertigem, busca "definir" o que o próprio autor sabia, de antemão, impossível de levar a cabo a partir das suas próprias ferramentas.

Pois utilizando todo um instrumental simbólico para se referir a uma outra cadeia de símbolos, Rilke só poderia mesmo ter chegado a um outro objeto-enigma — o poema, que "retirou" do enigma musical. Eis aí, portanto, uma nova realidade — um poema que pode ser

visto como uma fascinante minifenomenologia da percepção musical — concretizando-se através de (ou em) uma nova ordem, na qual imperam as metáforas. Labirinto, jogo de espelhos, seria este poema uma meta-metáfora dos efeitos produzidos pela música nos ouvintes atentos?

Rilke utilizou paradoxos encadeados para instaurar um reino de ambigüidades. Nessa medida, a própria música vê-se af espelhada no seu potencial de vago, de incerto, na medida em que a música não possui apenas o rigor e a beleza das estruturas ordenadas com inteligência e/ou sensibilidade. Ela também dá a impressão de suar — como a placa de vidro enfrentando, nas faces opostas, temperaturas diversas — outras gamas de significação. . . .

Maneira de construir e de representar um mundo (“língua”) a partir do e sobre o som (“paisagem audível”) e o silêncio (“hálito das estátuas”), a música não é apenas certeza e, muito menos, univocidade. Ela possui os seus subterrâneos (que bem podem encontrar eco nesse “espaço de coração”), onde o entorpecimento e as emoções, microscopicamente violentadas através de uma “sagrada despedida”, soldam-se aos límpidos cristais daquilo que o poema não chama de razão.

E Rilke ainda vai mais fundo quando afirma que a música é também “o mais íntimo de nós, / que, transcendendo-nos, força por sair”.

Aquele que acredita em um deus sabe muito bem que "transcendência" é exatamente "o conjunto de atributos do Criador", como está no dicionário do Aurélio. E tanto um teólogo quanto um pensador metafísico haveriam de concordar que "transcendente" há de ser tudo aquilo "que ultrapassa a nossa capacidade de conhecer" (novamente o Aurélio). E, reconhecendo isso, ambos haveriam de se dar por satisfeitos com esse limite extremo ao qual foram levados pelo poema.

Entretanto, para quem se interessa por línguas, é possível ir um pouco (mas não muito) além. É lembrar que essa palavra, "transcendência", significou outrora, no latim, a escalada de um muro. Transformando-se aos poucos, ela possivelmente passou a sugerir outras imagens, outras palavras. Assim é que encontramos escondido atualmente nessa palavra esse gesto de subir, de sair de uma situação em favor de outra, de abandonar certos limites por outros. Radicalizando, "transcendência" poderia ser lida aqui também como o momento em que uma linguagem se satura em outra. Essa zona de intersecção de línguas, na qual se perdem alguns dos contornos precisos de cada código, pode inclusive funcionar como um espaço relativizador, em que ambas as línguas são como que iluminadas sob prismas novos, insuspeitados.

Voltando um pouco atrás: João Guimarães

Rosa, ao tentar definir "tutaméia", recorreu a um arsenal de signos que ele considerava sinônimos dessa palavra, agindo um pouco à maneira de um genial dicionarista. (É que o significado de um signo é sempre outro signo, ensinou-nos o fundador da semiótica, o norte-americano Charles Peirce via Decio Pignatari.) Por sua vez, para referir-se ao processo de apreensão — sobretudo sensível — do dado musical, Rilke utilizou uma outra linguagem que não a da música, "traduzindo-a" através de um equivalente de alto grau: a poesia. Ao conceber e concretizar seu poema, ele fez linguagem; no instante em que colocou o seu texto em diálogo com outra linguagem, o poeta fez metalinguagem.

E foi assim que, partindo de uma aguda intuição, Rilke chegou a tocar em alguns dos meandros mais profundos do fenômeno musical e da sua recepção. E nos propôs essa pequena obra-prima onde até mesmo a maneira de ser do poema (atenção para o recorte dos versos, para a pontuação abundante e expressiva, para a acumulação polifônica das imagens) acaba por se estabelecer — ela mesma e em uma espécie de isomorfismo, de identificação profunda entre formas distintas — como um quase-objeto musical. Como um poema-partitura, enfim.

Tanto a música quanto a poesia são linguagens ambíguas, possibilitando vários níveis de leitura.

Assim, para cada leitor, o poema de Rilke poderá apontar para certo gênero de música — eventualmente para aquele com o qual o leitor mantenha maior contato ou possua maior sintonia. Para a maioria dos leitores, contudo, o poema poderá chamar a atenção por — no mínimo — dois dos seus aspectos fundantes: a sua materialidade e o imaginário que surge ligado, indissoluvelmente, a esse tecido textual. O mesmo acontece com a música. . .

Esse fenômeno não passou despercebido a Baudelaire. Já em 1861 ele dizia: “Ouvi frequentemente dizer que a música não poderia vangloriar-se de traduzir o que quer que fosse com exatidão, como faz a palavra ou a pintura. Isso é verdade em uma certa proporção, mas não é inteiramente verdade. Ela traduz à sua maneira, e através dos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e mesmo na palavra escrita, que é entretanto a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte” . . .



A MÚSICA POR ESCRITO

Vista sob o ângulo da sua maior especificidade — da sua materialidade, enfim —, a música pode ser considerada uma linguagem sem referente imediato. Nessa medida, ela refere-se a ela mesma, à sua própria maneira de ser, de erigir-se em um sistema autônomo. Mas em um livro como este, que pretende atingir um público não especializado, ainda não é o momento de tocar nesse ponto. (Aqueles que se consideram “especialistas” ou simples donos da verdade, não encontrarão aqui a confirmação para os seus fetiches.)

Acho preferível “cercar” um assunto tão complexo como este com o auxílio daqueles que já falaram sobre música, e de maneira criativa. Pois *ouvir* a música através dos ouvidos privilegiados, sobretudo dos poetas, romancistas e compositores, costuma ser uma experiência bem

mais interessante do que a de tentar, a partir de alguns pressupostos teóricos, deduzir daí um desses esquemas tão ao gosto de certo gênero de musicólogo.

Antenas hipersensíveis que captam com sutileza e originalidade os fenômenos relacionados ao musical, os artistas — esses criadores de linguagens, de novos signos — interessam-me de perto muito possivelmente por não possuírem aquele ar entre dogmático e demonstrativo dos críticos, nem aquele estilo indecifrável da velha musicologia. Já que “a linguagem realiza, quebrando o silêncio, o que o silêncio desejava e não conseguia” como disse o filósofo contemporâneo Merleau-Ponty, vamos tentar mais uma aventura, na qual a palavra vai procurar resgatar, com a ajuda do que já foi belamente escrito, alguns dos múltiplos aspectos do sentir e do pensar a música.

Em um poema do simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898), no qual “um rendado se vê desfeito”, há um verso particularmente misterioso. Em francês ele é assim: “au creux néant musicien”; em português, literalmente, ele resultaria em “ao oco nada músico”. Na ausência de pontuação, amplia-se essa ambigüidade sintático-semântica que permite leituras diferentes, divergentes, desse mesmo material.

Seria esse verso, por acaso, algo que pretendesse negar a significação do fenômeno musical? O

seu excelente tradutor para o português, Augusto de Campos, não pensou dessa maneira; e deu-nos dele uma versão iluminadora: "ao oco Nada musical". Assim, esse "Nada" que é o pretendido vazio, o espaço das ausências, não é destituído de sentido, na medida em que é "musical". Um paradoxo, portanto? Não; é muito mais do que isso: é uma fantástica metáfora, expressão concentrada, acerca do silêncio, acerca desse aspecto da música tão importante para ela quanto o som. Isso porque sem o silêncio, sem esse espaço de suspensão e de relação, não poderia existir o encadeamento sonoro, uma das bases de toda a música.

Que música teria inspirado a Mallarmé esse hermético verso de 1877? Isso não está no poema. Entretanto, depois de conhecer alguns outros textos seus, pode-se precisar sem medo de erro que não foi outra senão a música de Richard Wagner (1813-1883), que ele admirava profundamente. Wagner revolucionara a música de seu tempo, sobretudo porque ampliara de forma radical os limites da "ordem" estabelecida, o domínio da tonalidade. Por outro lado, propusera seus dramas musicais que pretendiam — e em larga medida conseguiam — reunir música, texto poético e ação dramática em um único todo orgânico. Criou formas novas e, com isso, exigiu do público e da crítica uma nova maneira de se relacionar com o dado musical.

Seus colegas artistas foram os que o compreenderam primeiro; a crítica, sempre atrasada, só passou a idolatrá-lo quando ele já se tornara História...

Na verdade, Mallarmé seguia de perto o gosto de outro poeta francês, Baudelaire, o primeiro a se manifestar de maneira compreensiva (além de Hector Berlioz) a respeito da originalidade do compositor alemão. Em 1849, profetizava: "O devir (o) consagrará como o mais ilustre dos mestres". Em 1860, quando o nome de Wagner só era lembrado na França com fins de ironia, Baudelaire escreveu-lhe uma carta na qual dizia encontrar em sua música "a solenidade dos grandes ruídos, dos grandes aspectos da natureza, e a solenidade das grandes paixões humanas". E, acima de tudo, "a majestade de uma vida mais ampla que a nossa".

E, em 1861, ao escrever um longo artigo sobre o criador de *Tristão e Isolda*, revelaria outros aspectos dessa mesma paixão: "Músico nenhum consegue, como Wagner, pintar o espaço e a profundidade, materiais e espirituais. (...) Ele possui a arte de traduzir, através de gradações sutis, tudo o que existe de excessivo, de imenso, de ambicioso no homem espiritual e natural. Ao ouvir essa música ardente e despótica, parece por vezes que se encontram aí pintadas sobre o fundo das trevas, dilaceradas pelo devaneio, as vertiginosas concepções do ópio".

Belo delírio! E, também, poderosa percepção de uma música que, construída a partir de uma lógica peculiar, extremamente racionalista, consegue despertar nos ouvintes essa sensação de estar diante "de uma vida mais ampla que a nossa", a cotidianidade. . .

No fundo, em toda a história da música relativa ao Ocidente será difícil encontrar um outro compositor que tenha despertado tanta polêmica entre seus contemporâneos quanto Wagner. Mesmo depois de sua morte, já devidamente entronizado no panteão das glórias oficiais, ele continuou a alimentar a imaginação de muita gente. Marcel Proust (1871-1922) foi um dos que mais de perto conseguiram transpor a sua linguagem para o domínio da prosa.

É o compositor e regente contemporâneo Pierre Boulez (1925-) quem diz: "Penso naquela página de Proust que descreve o terceiro ato de *Tristão*. Ele observa que a partir de uma simples melodia de pastor, com um simples instrumento monódico, [capaz de produzir um único som de cada vez], Wagner constrói toda uma cena; que esse motivo chega a articular toda a primeira cena do primeiro ato. É uma descrição que implica que Proust compreendeu admiravelmente a maneira de proceder de Wagner: uma maneira que jamais se volta para trás, mas que utiliza sempre os mesmos motivos, os mesmos recursos de base, para chegar a um desenvolvi-

mento ao mesmo tempo extremamente cerrado e extremamente livre”.

Na verdade, Proust (através de Swann, uma de suas personagens) “considerava os motivos musicais como verdadeiras idéias, de um outro mundo, de uma outra ordem, idéias veladas de trevas, desconhecidas, impenetráveis à inteligência, mas que nem por isso deixavam de ser perfeitamente distintas umas das outras, desiguais de valor e significação”. Dessa maneira, nada mais fácil para ele do que destrincar os segredos composicionais de Wagner. Assim está em *A Prisioneira*:

“Eu percebia tudo o que contém de real a obra de Wagner, ao rever aqueles temas insistentes e fugazes que visitam um ato, só se afastam para voltar, e às vezes remotos, adormecidos, quase desvinculados, são em outros momentos, com permanecerem vagos, tão instantes e tão próximos, tão internos, tão orgânicos, tão viscerais, que mais parecem a reincidência de uma nevrálgia do que de um motivo (. . .)

“Assim como o espectro exterioriza para nós a composição da luz, assim a harmonia de um Wagner, a cor de um Elstir permitem-nos conhecer aquela essência qualitativa das sensações de outrem, na qual o amor por outra criatura não nos fez penetrar. Diversidade também no seio da obra mesma, pelo único meio que há de ser efetivamente diverso: reunir individualidades diversas. Onde um musicozinho qualquer julgaria

estar pintando um escudeiro, um cavaleiro, mesmo quando lhes fizesse cantar a mesma música, Wagner, ao contrário, põe, sob cada denominação, uma realidade diferente, e cada vez que aparece um escudeiro é uma figura particular, ao mesmo tempo complicada e simplista, que, com um entrechoque de linhas jubiloso e feudal, se inscreve na imensidade sonora. Donde a plenitude de uma música referta com efeito de tantas músicas, cada uma das quais é um ser. Um ser ou a impressão que nos dá um aspecto momentâneo da natureza. Mesmo aquilo que é mais independente do sentimento que ela nos faz experimentar guarda a sua realidade exterior e inteiramente definida; o canto de um passarinho, o som da trompa de um caçador, a ária tocada por um pastor na sua avena recortam no horizonte a sua silhueta sonora. Certo, Wagner ia torná-la mais próxima, servir-se dela, fazê-la entrar numa orquestra, submetê-la às mais altas idéias musicais, mas respeitando-lhe a originalidade primeira, como o fabricante de arcos respeita as fibras, a essência particular da madeira que esculpe”.

Curioso: a idéia de silêncio existente no verso de Mallarmé também está em Proust. Ao ouvir, pela primeira vez, o Septeto imaginário do imaginário compositor Vinteuil, ao falar no tom “vermelho” da sua aparência, o escritor diz que a obra começa “em um ácido silêncio,

ARIA.

As alturas dos sons, assim como a sua duração relativa, são fixadas aqui nesta partitura para ser lida em um instrumento de teclado, por mãos, olhos e ouvidos inteiramente treinados. (Ária inicial das Variações Goldberg de J. S. Bach, segunda metade do século XVIII.)

em um vazio infinito”.

Também é curioso dar-se conta de que os próprios comentadores da produção proustiana deixam-se contaminar pelas imagens do escritor. Um destes, F. R. Bastide, por exemplo, chega a isto: “Dir-se-ia que Proust segue, nas últimas páginas de *O Tempo Redescoberto*, a evolução dos músicos que ele mais ouviu (...). No final, esses músicos (...) se preocuparam apenas com os sons puros, com os timbres lançados nus sobre o branco, esburacados de silêncio”.

De outra forma, esse silêncio sempre presente ao falar da música de Wagner está, igualmente, em Thomas Mann (1875-1955). Não quando o escritor, em uma conferência, realiza um balanço dessa personalidade que o fascina e o nauseia, e em cuja obra percebe haver “qualquer coisa de pessimista e pesado, de lento e nostálgico”. Mas, por exemplo, quando procura recriar a atmosfera dessa música em uma de suas novelas. Pois em *O Sangüê dos Walsungs*, ao contrapor dois casais de gêmeos incestuosos — um em cena, outro do lado do público, os irmãos Siegmund e Sieglinde — ele consegue algo quase inacreditável: reviver, para os leitores, o primeiro ato de *A Valquíria*, sem ser explícito a respeito da música apresentada, fazendo com que ela apareça basicamente a partir da irônica descrição dos movimentos dos atores/cantores no palco: “Noite, tempestade... (...) Na floresta, a

tormenta, uma tempestade rugidora. As ordens dos deuses coléricos ressoaram, uma vez, duas vezes, iradas, e, obediente, a tormenta estalou. O pano subiu como arrebatado pela tempestade. Era um salão grosseiro, escuro, salvo o brilho da lareira pagã. (...) Siegmund aparecia à porta e inclinava-se contra o poste de madeira, batido, assolado pela tormenta. (...) A sua pele era rosada, com uma barba cor de palha; por detrás das sobancelhas louras e do louro topete da cabeleira, os seus olhos azuis estavam fixos no regente com uma mirada implorante. Por fim, a orquestra deu lugar à sua voz, que soou clara e metálica, se bem que ele tentasse fazê-la soar como uma agonia. Cantou diversos compassos; não importa a quem pertence o lar, ele tem de ficar nele; e na última palavra caiu pesadamente sobre o estofe de pele de urso e deixou-se ficar aí com a cabeça assente nos seus braços rudes. O seu peito palpitava, em sonhos. Um minuto passou, preenchido com o fluxo cantante da música, rolando em ondas, no palco, aos pés dos acontecimentos... Sieglinde entrou pela esquerda. (...) Ficou surpreendida à vista do estranho homem; apertou o queixo contra o peito até que este se tornou duplo, pôs os lábios em posição e exprimiu a sua surpresa, em tons que adejavam, macios e cálidos, da sua garganta branca e que tomavam forma na língua e nos seus lábios ágeis”.

(Mallarmé, certamente, ria da irreverência. E talvez também sorrisse do fato de acharmos, hoje, que o silêncio do qual ele falava em seu poema não era apenas o do passado, o de Wagner, mas o do futuro, o de Anton von Webern (1883-1945). Mas esta já é uma outra estória...)

Pois sem a existência da música, os romances, novelas, contos e ensaios de Thomas Mann teriam toda uma outra fisionomia. Educado em meio a uma cultura que privilegiava as manifestações culturais sobretudo germânicas, ele dedicou à música chamada erudita não apenas ensaios interpretativos como também fez com que ela entrasse diretamente em sua própria produção. São palavras suas: "Grande é o mistério da música. Pela sua natureza simultaneamente sensual e supra-sensual, pela sua espantosa reunião de rigor e de sonho, de moralidade e magia, de razão e sentimento, de dia e noite, ela é sem dúvida alguma a mais sedutora manifestação da cultura e da humanidade — a mais profunda e, no plano filosófico, a mais inquietante".

Influenciado principalmente pelo fenômeno Wagner e por uma visão sob certos aspectos pessimista que, muitas vezes, associava o discurso musical ao intuito de morte, doença e decadência, Mann chegou a esta (por assim dizer) definição de música que é uma das mais instigantes que conheço: "A música é a ambigüidade erigida em

sistema". Em alguns de seus textos, ela aflora apenas como um dado de ambientação; em outros, passa a ser objeto de uma profunda análise técnica e interpretativa; em outros, ainda, chega a definir a própria estrutura da narrativa.

Aquí não é o lugar para estudar, em profundidade, as relações desse escritor alemão com a música, na medida em que este livro não anunciou, na capa, "Música & Literatura"... Mas vale a pena lembrar que o escritor Setembrini (personagem de *A Montanha Mágica*), que se pretendia liberal, acreditava que a música "representa tudo o que existe de semi-articulado, de duvidoso, de irresponsável, de indiferença". Assim, ela "é perigosa porque induz à complacência satisfeita"; portanto, "ela é politicamente suspeita"... E, afinal, qual seria a missão da música para Mann? Ele responde:

"O mundo não é unicamente um belo acorde, nem a harmonia das esferas; ele tem aspectos irracionais, demoníacos, que o helenismo jamais negligenciou, mas que procurou incluir e absorver em sua religiosidade. (...). Se o mundo é música, inversamente a música é a imagem do mundo, do cosmo, trespassado de demonismo. Ela é a obra dos números, o culto dos números, um cálculo sagrado, uma álgebra sonora. Mas na essência mesma dos números não entra um elemento mágico, um pouco de feitiçaria? A música — uma teologia dos números, uma rigo-

rosa ciência divina, mas na qual estão interessados todos os demônios, e que entre todas as artes, possui o máximo de íntimas possibilidades de se tornar uma arte demoníaca. Pois ela é, ao mesmo tempo, moral e tentação, sobriedade e irracionalidade — enfim, um mistério compreendendo todos os ritos iniciatórios e educadores que desde a época de Eleusis e de Pitágoras foram inerentes ao mistério: a unidade total divina e demoníaca do mundo, da vida, do homem, da civilização. (...) Em terríveis sofrimentos ela procura, sempre e novamente, recobrar essa noção religiosa; uma esperança apaixonada em um mundo melhor e mais justo, mais justo em todas as acepções, e também no sentido de um equilíbrio humano mais feliz”.



O MÚSICO FALA

Aqui está uma miniantologia da fala dos compositores, esses indivíduos nem sempre muito loquazes. Ao acompanhar cronologicamente suas idéias, percebe-se de imediato que, em música, há dados permanentes e outros que são fruto da contingência; e também que, em determinado sentido, aquilo que cada um deles diz de maneira tão pessoal relaciona-se com o momento em que o depoimento foi dado.

“Música é a ciência que pode fazer-nos rir, cantar e dançar.”

Guillaume de Machaut (c. 1300-1377)

“A música é uma disciplina que torna as pessoas mais pacientes e doces, mais modestas e razoáveis.

(...) Ela é um dom de Deus e não dos homens.
(...) Com ela se esquecem a cólera e todos os vícios. Por isso, não temo afirmar que depois da teologia nenhuma arte pode ser equiparada à música."

Martinho Lutero (1483-1546)

"Tão grande é a correspondência entre a música e a nossa alma que muitos, procurando cuidadosamente a essência desta, ajuizaram que ela está repleta de acordes harmoniosos — pura harmonia, na verdade. Toda a Natureza, a bem dizer, não é outra coisa senão uma perfeita música, que o Criador faz ressoar nos ouvidos do entendimento do homem, a fim de dar a ele prazer e atraí-lo docemente para Si."

Ian Sweelinck (1562-1621)

"A música (em comparação com a poesia) possui a sua prosa e os seus versos... Há, para mim, na nossa maneira de escrever música, defeitos que se relacionam com a maneira de escrever nossa língua; é que nós escrevemos diferentemente de como tocamos."

François Couperin (1668-1733)

"Assim como as paixões, violentas ou não,

jamais devem ser expressas de forma a produzir asco, a música, ainda que nas situações as mais terríveis, nunca deve ofender o ouvido, mas agradar, continuar a ser música, enfim."

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

"Quem uma vez compreendeu minha música será livre da miséria em que os outros se arrastam!"

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

"Tem-se falado muito sobre música e tem-se dito tão pouco. Além do mais, creio que as palavras não bastam; se me parecesse o contrário, possivelmente eu não faria mais música. As pessoas queixam-se geralmente da ambigüidade da música. Afirmam ser duvidoso o que se possa pensar sobre ela enquanto se a escuta; em contrapartida, qualquer um compreende as palavras. A mim acontece justamente o contrário. Não só com longos discursos como também com palavras isoladas; estas parecem-me muito mais ambíguas, indefinidas e equívocas se comparadas com a verdadeira música que nos enche a alma de coisas que valem mais que as palavras. O que me transmite uma música de que gosto não constitui para mim idéias *indefinidas* — para dizê-lo com palavras — mas *muito definidas*. Se você me perguntasse em que pensei ao escrever isto (uma

das Canções sem Palavras) eu diria: somente nesta canção, tal como está."

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

"Nada é mais odioso que a música sem um significado escondido."

Frédéric Chopin (1810-1849)

"Pretendem os aficionados compreender de imediato um problema sobre o qual os artistas pensaram durante dias, meses ou anos?"

Robert Schuman (1810-1856)

"Gostaria que se chegue, que se chegasse a uma música verdadeiramente livre de motivos, ou formada por um único motivo contínuo, que nada interrompe e que jamais retorna. (...) Convenço-me cada vez mais de que a música não é, por sua essência, algo que se possa colar a uma forma rigorosa e tradicional. Ela é cores e tempos ritmados... O resto é uma piada inventada por frios imbencis sobre os lombos dos Mestres, os quais geralmente não fizeram nada a não ser música de época! Só, Bach presentiu a verdade."

Claude Debussy (1862-1918)

"O que gostaria de realizar seria uma música que satisfizesse por ela mesma, uma música que buscasse liberar-se de todo o elemento pitoresco e descritivo, e para sempre distanciada de toda localização no espaço. Longe de querer descrever, esforço-me sempre no sentido de afastar do meu espírito a lembrança dos objetos e das formas suscetíveis de serem traduzidas por efeitos musicais. Quero fazer apenas música."

Albert Roussel (1869-1937)

"A música expressa a natureza inconsciente deste e de outros mundos."

Arnold Schoenberg (1874-1951)

"Concluindo, gostaria de expressar minha gratidão ao nosso Partido pelas claras decisões da Resolução, que me ajuda a encontrar uma linguagem musical compreensível para o nosso povo, merecedora de nosso povo e de nosso grande país."

Serguei Prokófiev (1891-1953)

"A arte moderna leva, mais que qualquer outra arte, uma vida fictícia que só pode ser mantida artificialmente. A desagregação da cultura burguesa aparece na música mais do que nas outras artes.

Apesar de todas as sutilezas técnicas, ela gira no vazio, pois não tem idéias nem de comunidade. Uma arte que perde a sua comunidade perde-se a si mesma. (...) O proletariado deverá criar uma nova música com a experiência e os meios artísticos da burguesia."

Hanns Eisler (1898-1962)

"Não há música sem ideologia. Os mestres antigos tinham consciente e inconscientemente uma orientação política. A maioria deles apoiava naturalmente o domínio das classes superiores. Apenas Beethoven foi um precursor do movimento revolucionário."

Dmitri Shostakovitch (1906-1975)

"Se eu quero 'a vida enquanto arte', corro o risco de cair no estetismo, porque tenho o ar de pretender impor alguma coisa, uma certa idéia da vida. Parece-me que a música — ao menos tal como a encaro — não impõe nada. Ela pode ter como efeito mudar nossa maneira de ver, fazer-nos olhar como sendo arte tudo o que nos cerca. Mas isso não é um fim. Os sons não têm um fim! Eles são, simplesmente. Eles vivem. A música é esta vida dos sons, esta participação dos sons na vida, que pode tornar-se — mas não voluntariamente — uma partici-

pação da vida nos sons. Nela mesma, a música não nos obriga a nada.”

John Cage (1912-)

“A música é uma arte não significante, donde a importância primordial das estruturas propriamente lingüísticas, já que seu vocabulário não poderia assumir uma simples função de transmissão. Não ensinarei a ninguém a dupla função da linguagem, que permite uma comunicação direta, cotidiana, assim como serve de base à elaboração intelectual, ou, mais especialmente, poética; salta aos olhos que o emprego das palavras em um poema difere fundamentalmente da utilização corrente no vocabulário, numa conversação, por exemplo. Em música, ao contrário, a palavra é o pensamento. Que é, então, a música? Ao mesmo tempo, uma arte, uma ciência e um artesanato.”

Pierre Boulez (1925-)

“Há essencialmente *duas* perspectivas segundo as quais a música parece-me poder ser considerada uma linguagem (...); elas correspondem diretamente às duas possibilidades de *engajamento* dessa linguagem a serviço da realidade e da problemática sociais.

A música é sobretudo considerada como um

veículo de uma mensagem. Todas as suas capacidades descritivas são colocadas a serviço da expressão, tão eloqüente, tão co-movente (e, portanto, pro-vocadora) quanto possível, de uma realidade que lhe é preexistente e que será finalmente a mais importante de apreender. Função duplamente voltada para o passado, para o lado passado do presente (que pode demonstrar uma persistência teimosa), já que é ela que parece ter sido tradicionalmente reconhecida para a música, e porque se trata de fazer ver *aquilo que já está ali*. Função quase *monetária*, a música não é aí senão o 'símbolo' de outra coisa.

Mas há uma outra possibilidade, muito mais voltada para o futuro, para aquilo que não existe mas que poderia (*deveria?*) existir. Portanto impossível de ser descrita, sobretudo de maneira exata (porque ainda não temos os meios mentais), sequer de 'imaginar'; mas possível de *experimental*, de suscitar sob forma fictícia pelo fato de pôr à prova modelos exemplares. A recente busca de formas de *prática* musical nova, com a maior participação criadora, a maior liberdade de iniciativa de todos os participantes, a espécie de antecipação microssocial de que ela permitiu e permite o atento estudo, parece-me um exemplo notório dessa possibilidade: sem que se tenha explicitamente buscado, ela se mostra algumas vezes capaz de fazer miraculosamente entrever

o quadro de uma futura e bem melhor harmonia (por exemplo, de um tempo sem impaciência nem nostalgia).”

Henri Pousseur (1929-)



A MÚSICA CRITICADA

“Fulano é crítico demais!” Quando alguém chega a nos dizer isso com esse tom bem exclamativo, possivelmente quer mostrar-se prestativo, aconselhando-nos a manter uma boa distância dessa pessoa de comportamento tão desagradável, capaz até de criar situações embaraçosas. . . Entretanto, ao falar-nos acerca de tal procedimento, na medida em que está emitindo um julgamento, avaliando algo partindo de certos pressupostos, esse alguém que fala de fulano, por sua vez, não deixa de estar sendo crítico. Pois, em medidas variáveis, todos somos críticos.

Esse tipo de raciocínio (que não é inteiramente insuspeito, está claro) traz à lembrança um fato real e até certo ponto engraçado: Muito irritada com a opinião de um crítico, veiculada através de uma revista semanal, uma senhora escreveu

à tal publicação, obviamente para externar este seu inflamado ponto de vista (de fundo crítico, aliás): "Todos os críticos são artistas frustrados".

Eis aí uma faca de dois gumes, não é verdade? Pois se seguíssemos na mesma direção do pensamento dessa senhora, por certo poderíamos chegar a uma outra formulação, algo assim como: "todos os leitores são críticos frustrados". O que seria apenas um enorme absurdo, na medida em que, diante de algo, de um dado cultural — da música, em nosso caso — tanto o intérprete quanto o ouvinte (da muito ampla gama que vai do especialista ao leigo) podem muito bem ter a sua quota de criatividade, de efetiva e viva participação.

A crítica, assim como a conhecemos hoje, é um fenômeno relativamente novo. Ela foi uma das muitas conseqüências da invenção da imprensa, e o seu grande prestígio, a sua força, vem do século passado. Em uma sociedade inclusive baseada na especialização, ela mesma se tornou uma especialidade que ocupa um lugar muito peculiar na vida social, já que a crítica é freqüentemente criticada tanto pelo artista quanto pelo ouvinte. . .

·O que levaria alguém a ser crítico? Pergunta de difícil, senão impossível, resposta. Possivelmente, há quem chegue a isso por causa da vontade de compreender os fenômenos da cultura e do conseqüente desejo de passar as suas impressões ou descobertas para outras

peçoas. Mas, também muito possivelmente, há de haver quem se lance a essa atividade por razões menos nobres. Por exemplo: a vontade, confessada ou não, de arbitrar, de camuflar a sua insegurança diante do mundo, fingindo-se dono da verdade.

Como se sabe, no domínio da música — setor que a cultura ocidental etiqueta de arte — não existe verdade absoluta. Como já vimos, as linguagens artísticas são portadoras de significados múltiplos e, assim, são abertas a muitos tipos de leitura. Diante desses verdadeiros feixes de informações movediças, escorregadias portanto, o crítico vai tentar como que “desfolhar” algumas camadas de sentido, a fim de passá-las ao eventual leitor, através de um prisma escolhido previamente (ou, então, sugerido pelo próprio objeto abordado) e que leva em conta a especificidade daquilo que está sendo analisado:

Pensando dessa maneira, seria possível emprestar significado ou dar importância a uma crítica se conseguíssemos localizar nela o quadro de referências a partir do qual um indivíduo emitiu um juízo, efetuou uma avaliação. Talvez não seja possível ir muito mais longe do que, até aí, a não ser em direção ao próprio texto crítico enquanto tal, que de alguma maneira pode pretender ser uma espécie de “resposta” (por oposição, por alguma sorte de correspondência) ao objeto original enfocado, e que se lança

First Symphony

1

Johannes Brahms, Op. 68
(1833-1897)

Un poco sostenuto

Flauti

Oboi

Clarineti in $\left[\begin{array}{l} B \\ Sib \end{array} \right]$

Fagotti

Contrafagotto

Corni in $\left[\begin{array}{l} C \\ Do \end{array} \right]$

Corni in $\left[\begin{array}{l} E\flat \\ Mi\flat \end{array} \right]$

Trombe in $\left[\begin{array}{l} C \\ Do \end{array} \right]$

Timpani in $\left[\begin{array}{l} C, G \\ Do, Sol \end{array} \right]$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Un poco sostenuto

5

Todos os parâmetros do som são aqui notados, incluindo o timbre, proveniente dos instrumentos de orquestra, os quais são indicados à esquerda dos pentagramas. E mais a "expressão" ("um pouco tenso") que o compositor desejou emprestar ao início da sua obra. (Primeira Sinfonia, Op. 68 de Johannes Brahms, segunda metade do séc. XIX.)

na independência de valer por ele mesmo nessa tentativa de recuperar o próprio gesto criador.

O crítico que se pretende dono da verdade (ou aquele que, a partir de certa área musical, denigre as demais) não deixa de ter o seu lado ingênuo. É ele quem costuma errar com maior frequência em seus arrazoados. Por certo porque não se dá conta de que, em termos universais, o fenômeno musical é extremamente complexo de ser definido, fantasticamente variado ao ponto de rejeitar abordagens estreitas. Como a vida, a música está em contínuo movimento, áreas inteiras suas mudam de aspecto a cada dia que passa, propondo-nos constantemente informações desconhecidas, provenham elas do presente ou do passado. E diante desses signos novos, é preciso recalibrar-se continuamente a fim de fruí-los, a fim de trocar informações com eles nesse reciclar.

Sem um posicionamento dessa ordem, costuma-se cair na estratificação, na rigidez falseadora. (Existiria alguma coisa de mais retrógrado e fascista, por exemplo, do que certa crítica nacionalisteira?) E não é raro encontrar homens eruditos dentro dessa categoria fetichista que estratifica tudo que toca e que bem poderia usar, como uma espécie de lema, a frase saborosa do poeta satírico inglês do século XVII Samuel Butler: "As únicas coisas que realmente odiamos são as coisas não familiares".

Infelizmente — e isso não é um dado novo —, esse tipo de mentalidade abunda na crítica atual, demasiadamente presa a pressupostos que a própria complexidade dos tempos atuais se encarrega de colocar em xeque. Essa crítica está sobretudo atada a etiquetas simplificadoras (música clássica, música popular brasileira, música folclórica, música *pop* etc.) que tornam estanques, em comportados compartimentos, todo um mundo de eventos em contínua transformação e que, com frequência, vivem da troca de informações. No fundo, são remanescentes de uma raça em extinção e que, apenas para falar na linguagem deles, a das etiquetas, etiquetamos de conteudistas. . .

Como foi dito, eles já tiveram os seus ancestrais. Um compositor como Beethoven, atualmente considerado unanimemente como um dos grandes criadores musicais de todos os tempos (e não apenas dentro do panorama da chamada música erudita do Ocidente), teve à disposição de sua música alguns desses espécimes. Vejamos este trecho crítico retirado de *The Harmonicon*, publicação especializada editada em Londres, em julho de 1825, quando o compositor ainda vivia:

“Já discutimos anteriormente os méritos da Sétima Sinfonia de Beethoven e repetimos que (. . .) ela é uma composição na qual o autor entregou-se a uma grande quantidade de desa-

gradável excentricidade. Apesar de termos assistido à sua apresentação freqüentemente, ainda não conseguimos descobrir qualquer desenho nela, nem pudemos perceber qualquer conexão entre suas partes. O conjunto parece ter sido planejado como uma espécie de enigma — quase dissemos embuste”.

Aí está o enfatuado crítico afirmando sub-repticiamente que a música, obrigatoriamente, tem de ser “agradável”, sem se dar conta de que esse conceito é excessivamente subjetivo, por demais ligado a um repertório pessoal, particular, para ser utilizado como critério geral de julgamento.

Também aí está ele na sua radical condenação do que chama de “excentricidade”, daquilo que está fora do *seu* centro: tudo o que se encontra fora do seu próprio campo de visão — melhor: da sua alça de mira — não pode ser feito. Por quê? Porque quando isso acontece, a obra — ela mesma — se encarrega de acusar o crítico de falta de percepção, contestando a sua figura enquanto, digamos, Perceptivo Mor da Sociedade Musical... E isso, está claro, ele não pode suportar, por julgar-se acima da possibilidade de ser criticado.

Assim é que ele usa até mesmo o argumento do “peso da (sua) palavra” — declarando expressamente: “Apesar de termos assistido à sua apresentação freqüentemente” — para lembrar ao leitor da ausência de sentido da obra de

Beethoven. E aí ele também é superficial, ao acusá-la de não ter “desenho” e de não possuir “conexão entre suas partes” — isso, apenas isso, sem qualquer consideração de ordem interna, da maneira de se organizar da música. Desse modo, para ele, na “ausência” de um desenho e de uma conexão que não consiga perceber, não existe música. . .

Curioso: é exatamente através da utilização de certas palavras que o crítico se trai, já que ele emprega os verbos “descobrir” e “perceber”, em formas de negação, para atestar a sua própria insensibilidade diante do objeto que o irritou. Mas, é claro, ele não tem consciência disso. Nem do fato de se colocar qual Édipo diante da Esfinge ao tachar a obra de “enigma”. . . Para ele, que se sentiu em perigo diante dessa Sétima Sinfonia, que se viu desarmado pela própria obra, seria impossível reconhecê-la como algo acima da sua capacidade de compreensão. Foi por isso que teve de juntar ao “enigma” esse abjeto “embuste”.

Há um outro texto bastante engraçado que também fala da Sétima Sinfonia de Beethoven (publicado por A. Oulibicheff em um de seus livros, em Paris, em 1857), de onde foram retirados estes trechos:

“Nas sinfonias precedentes, os traços da terceira maneira de Beethoven reduzem-se (. . .) a alguns acordes errados, a intervalos de segunda super-

postos, ao esquecimento da preparação e da resolução das dissonâncias. Na Sinfonia em Lá (a Sétima), a quimera monta guarda... Olhem, por exemplo, a deplorável conclusão do Andante. Olhem e chorem... Imaginem Fá sustenido e Sol sustenido serem acompanhados pelo acorde de Lá menor... Imaginem o músico que teve a triste coragem de denegrir assim sua própria obra-prima, de jogar o mais puro de seu gênio e de sua alma às garras imundas da quimera, como se joga um osso a um cão... É no último movimento que a figura da quimera se completa, pelo ajuntamento da fealdade melódica à fealdade harmônica. Quando pela primeira vez ouvi essa harmonia escorchante, senti arrepios, e um verso de La Fontaine veio-me à memória: 'Sangram o pobre-diabo!''.

Desta vez, o crítico reconhece que o compositor passou por várias fases ("maneiras") em seu processo criativo, o que já é alguma coisa. Entretanto, não consegue deduzir uma fase de outra, mostrando-se incapaz de seguir as propostas de Beethoven que, vistas hoje de bem longe, são todas etapas necessárias de sua evolução.

Sim, diferentemente do outro texto crítico, este pretende lançar mão de algo técnico, referindo-se àquilo que hoje chamamos de código. Mas ele se prende à norma (às obrigações das combinações harmônicas), que considera um arquétipo inquestionável, e mente. Pois na

Sétima de Beethoven as mencionadas dissonâncias não têm apenas um papel expressivo como também estrutural, passível de ser observado no plano sintático. . .

No fundo, esse crítico acaba por se parecer muito ao anterior, sobretudo ao verbalizar o seu medo do novo através da palavra "quimera" que, segundo o sempre necessário Aurélio, tanto pode ser "monstro fabuloso, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão", quanto "produto da imaginação, fantasia, utopia, sonho". Para o crítico, portanto, a Sétima Sinfonia transforma-se em monstro na medida em que ousa não ser convencional. É ele, o crítico, vê-se obrigado a defender a ordem estabelecida, já que ele se torna — na expressão atualíssima de Hector Berlioz (1803-1869) — um pobre "zelador do Templo da Rotina". . .

Os tempos mudaram — mas os críticos, nem tanto. Pois trocando algumas palavras desses dois textos, eles bem poderiam caber na boca de muitos musicólogos que ignoram a música feita hoje, tratada pejorativamente ora de "incompreensível", ora de "matemática", ora de "informe". Para esse gênero de mentalidade que continua a não aceitar a música em seu potencial de enigma e de quimera, há as palavras que Paul Valéry (1871-1945) escreveu em um dos seus *Cahiers*, ainda em 1913. Ele chamou este seu fragmento de "Dever de Crítica":

“Discernir em uma obra o que é ocasional, o que é rejuntamento, o que foi felicidade e o que foi dever; o que veio de ponderações, de manias, de modas, da própria coisa, do desejo de disfarçar, do ciúme, da necessidade de limitar ou de finalizar. E os acasos, os meio acasos, os suportados, os provocados, os acelerados pelo cérebro laborioso. E os embaraços que vêm em decorrência de um achado. E os escrúpulos”.



MANEIRAS DE OUVIR

Há muitas, quase infinitas maneiras de ouvir música. Entretanto, pelo menos três delas poderiam ser chamadas de dominantes: ouvir com o corpo, ouvir emotivamente, ouvir intelectualmente.

Ouvir com o corpo é empregar no ato de escuta não apenas os ouvidos, mas a pele toda, que também vibra ao contato com o dado sonoro: é sentir em estado bruto. É misturar o pulsar do som com as batidas do coração, é um quase não pensar. O budista em transe ao som de gongos e sinos, o índio que participa da atividade musical coletiva de sua tribo, o jovem ocidental da civilização urbana que adentra uma *discothèque* apontam para essa maneira de ouvir. É o momento em que a música se plasma ao corpo.

Ouvir com o corpo me parece ser um estágio

primeiro: a matéria da música aí entra em contato direto com a materialidade do corpo. É como se fosse uma coisa orgânica, puramente orgânica onde não entrasse o dado da significação: é um estar, sintonia de vibrações.

É bastante freqüente, nesse estágio da escuta, que haja um impulso em direção ao ato de dançar. Nesse novo gesto, a música ouvida é transformada em movimento que pode ser visto, em ritmo visual, criação de espaço tridimensional, pois, como já disse M. L. Santaella, "através da dança o ritmo se torna plástico".

(Mas para falar dessa associação entre música e dança seria necessário abrir aqui um longo parêntese, lançando mão de novas categorias. Isso não será feito. Entretanto, pelo menos é preciso lembrar que existem diferenças entre o transe dançado em uma cerimônia religiosa afro-brasileira e o balé europeu clássico, por exemplo. Sobretudo porque nesta última maneira de dançar percebe-se a tendência que o ser humano tem de emprestar sentido a tudo, relacionando certos ritmos a certos gestos, em uma codificação que pode ser até uma coreografia. Helena Katz, crítica de balé, conta que os bailarinos clássicos nem sempre ouvem a música enquanto dançam pois, internamente, contam números, as "marcações" da coreografia. Fazendo isso, eles já não estão mais no plano da pura materialidade, e sim no domínio dos

códigos, em que os números estão no lugar das "marcações", em que tais "marcações" se encadeiam em uma coreografia; e em que, por fim, essa coreografia pode simbolizar alguma coisa. Portanto, esse já é bem um outro domínio, o das leis.)

A segunda maneira de ouvir música se dá em outro plano: sai-se da sensação bruta e entra-se no campo dos sentimentos, da emotividade. Quando uma pessoa confessa: "Ai, chorei tanto com aquele concerto de Rachmaninov" — é sinal que ela está no domínio do ouvir emotivo. Se no estágio anterior não havia nem a presença de palavras para falar da relação indivíduo-música — já que não existia a necessidade desse gênero de mediação — aqui abundam os adjetivos: "lindo", "triste", "arrasador", e que podem culminar com uma expressão do gênero de "não tenho nem palavras para traduzir o que sinto". . . (Ah, o famigerado "indizível"... Sobre ele não há realmente nada a dizer.) E quando uma pessoa também diz: "Adoro música, só que não entendo" — é sinal igualmente de que anda por aí.

Ouvir emotivamente, no fundo, não deixa de ser ouvir mais a si mesmo do que propriamente a música. É usar da música a fim de que ela desperte ou reforce algo já latente em nós mesmos. Se alguém está triste e com vontade de continuar deprimido, procurará uma música que a convenção — a Cultura, a História, o

Hábito — qualificou de triste. E, assim, poderá eventualmente saborear com maior intensidade o seu sentimento, com o auxílio da música transformada em “clima”. A sonoplastia radiofônica, o cinema, o teatro, a canção popular utilizam muito dessa potencialidade “climatérica” do dado musical. E a chamada música ambiental, na verdade, é um dos seus empregos mais diretos, mais objetivos.

Mas entregar-se à música apenas emotivamente nem sempre — quase nunca, aliás — leva alguém a compreender melhor o próprio objeto musical. Isso porque se fica tão entregue às sensações que o agente provocador mal é vislumbrado. Acho que boa parte da crítica musical encontra-se nesse estágio. Basta ver como ela adjetiva tudo o que ouve e, sobretudo, se nega a falar de música: só consegue falar de interpretação... A meu ver, isso é mais um fetichismo, uma nova religião: não querendo ou não conseguindo desvendar o funcionamento interno da linguagem, fica-se tentando diferenciar uma interpretação musical de outra (“esta é melhor do que aquela”), a fim de esconder a própria ignorância por trás de uma postura “cult”. Esse gênero de escuta, sobretudo quando transparece no plano crítico é, na minha opinião, um mero hábito cristalizador, que deseja afirmar que as coisas sempre foram, são e continuarão a ser do mesmo jeito. . .

Haroldo de Campos disse-me certa vez que não vivemos mais o tempo de "ouvir estrelas" como recomendava Olavo Bilac, mas o momento de "ouvir estruturas". Com isso ele queria por certo lembrar que a nossa é a época em que se atingiu um alto grau de consciência das linguagens. Direta ou indiretamente, ele apontava para a terceira maneira de ouvir música. Se na primeira corpo e música eram uma só coisa, se na segunda se ouvia o mundo interior através da música, na terceira ouve-se música intelectualmente.

A música é algo feito por seres humanos e para seres humanos. Ela pode ser considerada uma linguagem inclusive porque se organiza a partir de certos pressupostos (escolha de sons, maneiras de articulá-los, etc.) que garantem a ela aquilo que se poderia chamar de coerência interna. A rigor, para ser uma linguagem, ela não precisa "expressar" alguma coisa que esteja fora dela, pois a música pertence ao universo não verbal.

Um poema tradicional, por mais que faça com que as palavras nele se encontrem estranhadas, fora do seu sentido corrente, sempre tem como referente a linguagem verbal. Um quadro de Leonardo da Vinci, por mais que seja apenas pintura (textura, cor, pigmento, volumes) tem atrás de si a realidade do mundo que o olho viu, flagrou. Com a música nem sempre acontece

isso. Tomada como linguagem, ela não possui referente. Nesse sentido, radicalizando, ela não expressa nada, a não ser a sua própria estrutura. E esta só pode ser percebida não com o ouvido do corpo nem com o ouvido do coração, mas com o ouvido do intelecto. . .

Ouvir música intelectualmente é dar-se conta de que ela tem, como base, estrutura e forma. Estrutura seria a maneira de organizar os elementos tendo em vista o conjunto geral dessa ordenação; forma seria exatamente esse aspecto geral — soma de estruturas particulares, locais — tomado em si mesmo. Referir-se à música a partir dessa perspectiva seria atentar para a materialidade do discurso; o que ele comporta, como seus elementos se estruturam, qual a forma alcançada nesse processo.

Desvendar o funcionamento da linguagem musical, assim, pode provocar um tipo muito especial de emoção, talvez a chamada emoção estética, que quase não tem mais nada a ver com aquela outra emoção que fazia o ouvinte chorar diante de Rachmaninov. . . Percebida por esse prisma, a música é labirinto, enigma a ser decifrado a cada instante. Mas um labirinto que, a cada escuta, nos mostra novos percursos a serem seguidos, novas saídas para que, de fora, se tenha dela uma visão diferente, depois de percorrido cada novo itinerário.

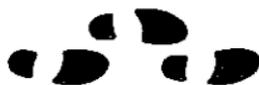
“Labirinto” e “enigma” foram os símbolos

utilizados para se referir à música enquanto linguagem. E de propósito, a fim de criar neste momento deste texto (metalinguagem) a respeito de música (semiótica da música, espaço no qual uma linguagem se satura em outra) uma certa dose de ambigüidade. Isso porque, como já vimos tão agudamente percebido por Thomas Mann, a própria música é ambígua: construção lógica, racional, às vezes lembrando certos processos matemáticos, às vezes fazendo pensar em uma arquitetura construída em pleno ar, ela comporta em sua base uma espécie de avesso, de mundo demoníaco. Pois toda essa ordem que ela constrói no plano terceiro do código traz, dentro dela mesma, traços do "corpo" e do "coração".

Recapitulando e indo um pouco adiante: como linguagem, a música tem a sua História. E esta mostra que a maneira de construir música varia de comunidade para comunidade, de época para época e, às vezes, de indivíduo para indivíduo. Cada povo, cada momento da História tem o seu próprio sistema de organização musical. E este sempre se atualiza de maneira bastante formal ("em música, a forma é tudo", diria Stravinsky). Entretanto, porque todos os sistemas apóiam-se sobre os mesmos elementos de base — sons encadeados em recortes melódicos, movimento e, sobretudo, ritmo — a música tende, por mais intelectualizada que seja, a tocar

o indivíduo seja como sentimento bruto, seja como emoção mais ou menos elaborada. Talvez por isso o filósofo Alain tenha dito que a música não produz emoções no ouvinte, mas que ela *cria* emoções. . .

Esse caminho de volta não foi feito aqui por acaso. Foi feito a fim de tentar lembrar que, na natureza, não existe nada em estado puro do ponto de vista da matéria; e que, assim, as três "categorias" dominantes do ouvir que levamos aqui não existem tão independentemente assim umas das outras. Nessa medida, talvez fosse possível dizer que a segunda engloba a primeira e que a terceira incorpora as duas primeiras. . . E que o que se quis dizer é que "quando se ouve com o corpo" tal atitude prevalece sobre as outras, e assim por diante.



BASES DO DADO MUSICAL

Antes de mais nada, um lembrete. Um dos nomes mais freqüentemente evocados neste texto que pretende falar de música é o de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Ele é o responsável por um livro particularmente fascinante, o Novo Dicionário da Língua Portuguesa, obra que ajuda a pensar, a descobrir. Pois esse dicionário contém a acepção musical da maioria dos termos técnicos que empreguei até aqui e, sobretudo, dos que passo agora a utilizar. Uma ida a ele, uma vez ou outra, não será perda de tempo; e com isso será economizado espaço neste livro que se torna cada vez menor para aquilo que penso ser importante de ser dito. E vamos lá.

Para alguns, a matéria básica da música é o som, esse "fenômeno acústico que consiste na

propagação de ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio material elástico (especialmente o ar)". Para outros, é o som musical, aquele que é proveniente de uma vibração periódica e que se caracteriza pela altura, pela intensidade, pelo timbre e pela duração. Há aqueles que também acham que tanto o silêncio (ausência relativa de som) quanto o ruído ("som constituído por grande número de vibrações acústicas com relações de amplitude e fase distribuídas ao acaso") são elementos formantes do dado musical. E existem, ainda, os que são de opinião que o ritmo — relações temporais e qualidades envolvidas ciclicamente em três fases sucessivas e recorrentes de fluxo de qualquer tipo de energia (acumulação, descarga, relaxamento), para Wilson Coker, semioticista norte-americano — é o elemento propulsor de toda a atividade musical.

Vendo o problema por ângulos distintos, todos têm a sua parcela de razão. E igualmente todos parecem levar em conta que a música é uma linguagem — ponto de vista ocidental que será assumido a partir de agora e por algum tempo.

Já dizia E. T. A. Hoffmann (1776-1822) em pleno romantismo: "O som habita por toda parte; mas os sons, quero dizer as melodias que falam à língua superior do reino dos espíritos, repousam apenas no peito do homem". À sua maneira, ele intuía muito bem o problema. Isso porque,

por um lado, tanto o som quanto o ruído existem em profusão na natureza, e geralmente associados. E que, por outro lado, o homem — diante da complexidade desses fenômenos naturais — procede a uma seleção, a fim de realizar aquilo a que chamamos mais especificamente de música.

Mas Hoffmann viveu no século passado, momento em que se encarava o som e o ruído como realidades até mesmo antagônicas. Naquela época, os sons musicais eram os produzidos pela voz no ato de cantar e pelos instrumentos conhecidos; e os ruídos eram geralmente os provenientes das chamadas forças naturais, que logo se viram enriquecidas pelo aparecimento das máquinas. Hoje, entretanto, já não é mais possível defender esse ponto de vista antitético, na medida em que agora se percebe que todo som musical produzido pela voz ou por qualquer instrumento de uma orquestra, por exemplo, possui a sua parcela de ruído; e que, por outro lado, os ruídos aparentemente menos musicais podem ser agenciados com fins inclusive estéticos. . .

E há mais: foi apenas em nosso século — e sobretudo a partir do final da década de 1940 — que finalmente conseguimos conhecer o som puro, destituído de qualquer traço de ruído: o som sinusoidal, obtido através dos geradores de frequência dos laboratórios eletroacústicos, esses produtores de sons sintéticos. Igualmente foi em nossa época que tomamos contato com

o ruído branco (soma, simultaneidade de todas as frequências que o nosso ouvido consegue perceber), algo muito semelhante ao que produz o funcionamento pleno de uma turbina de um avião a jato.

Voltemos a Hoffmann e às suas poderosas intuições: "Entretanto, o espírito da música, como o espírito do som, não penetra toda a natureza? O corpo sonoro, tocado mecanicamente, desperta para a vida, manifesta sua existência — ou melhor — sua organização, e desta maneira adentra o nosso campo de conhecimento. (...) Não estaria o músico, desde sempre, com a natureza, na mesma relação que o hipnotizador com o sonâmbulo?" Ele percebia, portanto, que existe uma íntima relação entre a natureza e aquilo que o homem chama de música; e tinha razão. Vejamos por que.

"Natureza" para nós, neste momento, significa mais exatamente biosfera, a parte da terra, e de sua atmosfera, que pode ter seres vivos; e é ela também que possibilita a existência do fenômeno sonoro. Pois, de início, ela impõe ao homem que deseja fazer música no mínimo três condições — melhor: três limitações. Aqui estão:

1ª — Do universo de frequências possíveis (do extremo grave ao extremo agudo), o homem só percebe efetivamente aquelas compreendidas em determinada faixa. Diferentemente de certos animais que ouvem ora frequên-

cias bastante baixas (prenunciando até mesmo terremotos), ora bastante altas (atendendo a chamados de assobios que nos passam inteiramente despercebidos), o homem efetivamente ouve os sons apenas dentro de um campo de tessituras que vai de 20 a 16 mil ciclos por segundo. Assim, para além de determinado som grave e de determinado som agudo, não há música passível de ser percebida pelo homem.

2ª — Em qualquer direção que se vá dentro desse campo de freqüências audíveis — tanto em direção ao grave quanto ao agudo — damos conta de um fenômeno curioso. A intervalos regulares, tem-se a impressão de que um mesmo som se repete, ao menos na sua fisionomia mais exterior. São os sons oitavantes. É a oitava justa superior de um som é produzida por um número de vibrações que é exatamente o dobro do som fundamental (razão igual a 2). A oitava é, assim, o espaço possível do discurso musical. Teoricamente, ela pode ser dividida em quase infinitas partes, mas na prática tal divisão está condicionada à percepção auditiva. Esta, por sua vez, pode variar de indivíduo para indivíduo, de coletividade para coletividade. Assim é que, no Oriente, há povos que dividem a oitava em cinco frações (modos pentatônicos), enquanto que outros dividem-na em até dezesseis (ou mais) pequenos intervalos (modos microtonais). No Ocidente, a oitava foi sobretudo dividida em

sete partes (modos e escalas diatônicos, já que compostos de meios tons e de tons inteiros) e, mais tarde, em doze partes (o chamado total cromático). Entretanto, na civilização ocidental a divisão da oitava passou por transformações e ajustamentos bem mais complexos do que deixa entrever esta última frase; apenas para examinar esse problema seria necessário um outro livro. . .

3ª — Quando ouvimos um som — seja vocal ou instrumental — nós o tomamos como uma unidade, como algo completo e inteiro nele mesmo. Contudo, na natureza, a quase totalidade dos sons — mesmo os produzidos pelos instrumentos construídos pelo homem — não é uma entidade simples e sim complexa. Pois na natureza, um som jamais é puro: é acompanhado de outros sons cujas freqüências são múltiplos simples da freqüência do primeiro harmônico que dá seu nome à nota. O número dos harmônicos ouvidos determina o timbre. Dito de outra maneira, cada som comporta uma freqüência de base (chamada de fundamental), definidora do seu aspecto mais evidente, e uma série de outros sons mais fracos e mais agudos (os chamados sons harmônicos), que inclusive concorrem para conferir ao som a sua "cor" peculiar — o seu timbre, enfim.

Tomemos um som — um dó¹, por exemplo. O primeiro harmônico dessa fundamental é a



Em nosso século, a partitura – além de representar a música – pode assumir o aspecto visual do motivo que a instigou; aqui, o desenho espiralante de uma galáxia. (De Makrokosmos do norte-americano George Crumb, segunda metade do século XX.)

próxima oitava mais aguda desse mesmo som (o $dó^2$, na relação de freqüências de 2:1); ele mesmo voltará a aparecer nos harmônicos de números 4, 8 e 16 até a sua extinção em direção ao silêncio e ao agudo. Deixando de lado essas "repetições" oitavantes e que reforçam a percepção do $dó^1$, têm-se que os primeiros harmônicos que aparecem são sol (intervalo de quinta, na relação de freqüências de 3:2) e mi (intervalo de terça maior, relação de freqüências de 5:4).

Esses sons harmônicos mais próximos da fundamental — exatamente por essa proximidade — são freqüências polarizadoras em relação à fundamental. Daí determinarem muitas vezes os próprios sistemas musicais baseados em fatos da natureza.

Retomando: a faixa de sons passíveis de serem ouvidos, a oitava e os sons harmônicos são dados que a natureza impõe ao homem. A partir deles (e às vezes negando-os), o homem faz a música, sobre convenções que são geralmente coletivas, historicamente delimitadas e culturalmente relacionadas. Esta é uma das maneiras através das quais podemos, presentificando, "ler" as fantásticas intuições de Hoffmann. . .

Tomado em si mesmo enquanto entidade complexa que é, o som possui quatro parâmetros fundamentais: altura, intensidade, timbre e duração. A altura — qualidade do som que é

função da freqüência fundamental — pressupõe diferenças entre grave e agudo. A intensidade (acusticamente ligada à amplitude do movimento vibratório) está relacionada às múltiplas possibilidades que vão do som quase inaudível, perto do silêncio, ao tonitruante e que nos leva ao limiar da dor, a partir do qual o som deixa de ser percebido, instalando-se em seu lugar o sentimento bruto da própria dor. O timbre, ligado à presença de certos harmônicos em uma altura dada, determina a fonte sonora e é um elemento diferenciador: através dele reconhecemos este ou aquele instrumento. A duração é o tempo gasto pelo som na sua emissão, sustentação e extinção; passível de ser cronometrada, em música, entretanto, ela costuma ser elástica, já que submetida a uma escuta psicológica.

A música é feita de sons que se encadeiam — horizontalmente, verticalmente, transversalmente — no tempo, por oposição (não-polarização, tensão, "dissonância") e por aproximação (polarização, relaxamento, "consonância"). Falar em sons que se encadeiam é falar em sucessão temporal de sons; esta sucessão pressupõe o ritmo. Pois o ritmo (já conceituado no segundo parágrafo deste capítulo), por sua vez, é uma forma racionalizada de tempo, esse conceito especialmente construído. O ritmo e suas três fases recorrentes (acumulação, descarga, relaxamento, que se relacionam com

arsis, thesis, stasis) podem ser percebidos tanto na erupção de um vulcão quanto no processo de desenvolvimento de uma árvore ou na emissão de um único som. . .

De uma maneira mais ortodoxa, é possível dizer que, em música, o ritmo é a divisão do espaço sonoro, temporalmente; nessa linguagem, a sua face mais facilmente reconhecível é o pulsar. Ou, como diz o Aurélio, ritmo é o "agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais". Ou, ainda: "a marcação de tempo própria de cada forma musical: ritmo de marcha, de valsa, de samba. . .". Mas o ritmo, que pressupõe recorrência, nem sempre precisa ser simétrico: obras inteiras já foram construídas exatamente para relativizar essa noção de ritmo como algo mecânico e repetitivo.

Tradicionalmente, o silêncio nunca foi levado em consideração pelos musicólogos que, por certo, encaravam-no como a própria negação do dado musical. Mais modernamente, entretanto, percebeu-se que ele pode funcionar como elemento relacional entre sons e, ainda, de criação ou de frustração da expectativa. E, desta maneira, passou-se a falar dos "silêncios expressivos" facilmente localizáveis em obras de todos os momentos da História Ocidental, da Idade

Média aos nossos dias. . .

Mas, na verdade, o silêncio certamente jamais esteve tão em evidência no Ocidente como nas obras de Anton von Webern; nelas ele passou a assumir um papel estrutural, tomado em pé de igualdade com o som. E, ainda mais recentemente, John Cage (1912-) construiu sobre ele toda uma importante parte de sua poética, ao dar-se conta de que, em termos absolutos, o silêncio não existe na biosfera. Trancado em uma sala hermeticamente fechada e à prova de som, Cage ainda pôde ouvir os sons produzidos por sua respiração, pela circulação do seu sangue e pelo funcionamento do seu sistema nervoso. . . Para ele, portanto, o silêncio tornou-se um novo portador de informações, gerador de novos e insuspeitados significados. E dessa maneira concluiu que o silêncio também é música. . .

Essas são, muito possivelmente, as matérias primeiras, fundantes do fenômeno musical. Vamos esboçar agora um outro percurso: partindo da própria materialidade à qual acabamos de nos referir, pontilharemos um panorama a um só tempo diacrônico e sincrônico, do qual tentaremos deduzir que a música inclusive pode ser considerada uma linguagem, um sistema de signos muito especial. (E aqui lembramos, de raspão, o que já disse Charles Peirce: "Um signo [. . .] é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém".)



HISTÓRIA, LINGUAGEM

Contraditório, riquíssimo e sobretudo fascinante é o mundo musical quando visto pelo prisma do agora. Pois estratos culturais distintos convivem simultaneamente e, por vezes, costumam sobrepor-se uns aos outros neste planeta ressonante, apontando para uma vida particularmente intensa que chega a relativizar aquilo que ora se conceitua como História, ora como Linguagem.

Encerrados em ambientes climatizados de gigantescas cidades, especialistas que dominam várias áreas do conhecimento e seus fiéis e às vezes surpreendentes computadores trabalham em torno da criação de novos processos composicionais, de novos códigos, de combinações sonoras anteriormente jamais ouvidas e de instrumentos inteiramente impensáveis há apenas alguns anos. E o que eles produzem costuma

parecer-nos particularmente difícil de ser decifrado: sua estranha fisionomia dá a impressão de que todo esse material é proveniente de uma galáxia distante, situada no futuro.

Enquanto isso, no Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso, as 130 pessoas que restaram da sociedade suiá — um dos 140 grupos indígenas do Brasil — fazem músicas que eles mesmos consideram antigas (e que para nós podem soar imemoriais, primevas) ao lado de outras que compõem a cada novo dia (e que igualmente podem soar bastante primitivas para nós).

E ao mesmo tempo que numa distante aldeia da ilha de Bali, um espetáculo que reúne música e dança continua a ser levado basicamente da mesma maneira como vem sendo feito desde o século XVI, um grupo de jovens latino-americanos — reconstruindo velhos instrumentos e intuindo a maneira de tocá-los — busca reencontrar a tradição musical renascentista dos seus antepassados europeus, algo que os nossos próprios avós mal sabiam existir.

E igualmente ao mesmo tempo que, em duas capitais — uma do bloco dito capitalista, outra do bloco dito socialista — duas orquestras sinfônicas hipertreinadas reconstituem sonoramente o pensamento de um mesmo compositor que escreveu partituras na Áustria há 150 anos (e que para nós pode soar confortável e natural como um velho hábito), um compositor *pop*

com sua guitarra, talvez sem se dar conta disso, retoma a tradição medieval da nossa cultura, a dos trovadores provençais, ao aliar em um todo indissolúvel música e poesia.

Assim, no momento mesmo que, sobretudo no Ocidente, toma-se consciência da História como um processo (e até mesmo como uma linguagem), as categorias de passado remoto, de passado próximo, de presente e de prospecção dirigida ao desconhecido do futuro passam por uma forte interação e, em certa medida, relativizam-se em uma atordoante e enredante mescla.

Como a música é, entre outras coisas, uma forma de representar o mundo, de relacionar-se com ele e de concretizar novos mundos, não há por que não abordá-la por um prisma que seja elástico o suficiente a fim de que estejam presentes no momento do seu exame tanto um eventual percurso histórico de certo fenômeno quanto a sua própria fisionomia enquanto objeto particular. Partindo-se desse pressuposto é possível, uma vez mais, radicalizar. Desta maneira: em música, aquilo que chamamos de passado passa a existir apenas em função de um presente desestabilizador, fluido ponto de encontro que nos remete ao que ainda não ouvimos, ao que ainda não conhecemos. Simultaneidade — já que entrecruzar de planos temporais, de espaços, de idéias, de memórias,

de sensações, de estruturas — o presente aponta para essa categoria primeira, o futuro: fantástico campo preñado de possibilidades por vir. (Não foi à toa, portanto, que Valéry tenha prospectado no passado: “A beleza está no futuro”...)

Encarando o problema dessa maneira, fica difícil, quase impossível justificar a noção de “progresso” e mesmo a de “evolução” em música. Talvez fosse menos insensato falar em “transformação”, como fazem os musicólogos desde Paul Bekker. Partindo de pressupostos bastante diversos, o compositor e ensaísta português Fernando Lopes Graça chega a uma conclusão semelhante:

“O que se trata, antes de mais nada, é de rejeitar a idéia de progresso em arte. É muito justamente. Cada época histórica tem a sua sensibilidade e os seus ideais próprios, e, portanto, a sua arte específica (...). Segue-se que não podemos afirmar que tal ou tal época artística realiza um progresso sobre a antecedente ou as antecedentes, nem, logicamente, postular juízos de valor a respeito das obras de arte representativas da sua época em referência às de outras épocas”.

Mas voltemos aos suíá. O que eles fazem, em termos musicais, hoje, não é “arcaico”, “natural” ou “simples”. Como nos ensinou o etnomusicólogo Anthony Seeger, pensamos erradamente que sua música é primitiva, imitação direta dos sons da natureza e pobre do ponto de vista da sua organização apenas porque não a compreen-

demos. É ele quem diz:

“A música tem enorme importância na vida tradicional das sociedades indígenas. Ela aparece em muitas ocasiões, podendo ser tocada ou cantada diariamente durante horas, por meses a fio. Para essas sociedades, a música é parte fundamental da vida, não simplesmente uma de suas opções. O que nós relegamos a um segundo plano como optativo, ou ‘lazer’, ocupa um lugar mais central na percepção dos grupos: formador da experiência social, parte integral das atividades de subsistência, garantia da continuidade social e cosmológica”.

Aí estão soldados, portanto, música e vida, indivíduo e coletividade — osmose fora da nossa História, mergulhada no Mito. Tempo sem tempo em que cada árvore é uma árvore — concretude que se situa no pólo oposto do nosso conceito geral e abstrato de “árvore” — e no qual, com cada árvore, aprende-se tanto a cura quanto o canto. . .

Nós, os ocidentais “civilizados” e sobretudo racionalistas, só podemos ouvir a música dos suia com os nossos próprios ouvidos. Se, por um lado, perdemos muito com essa contingência — já que não conseguiremos nunca viver o que eles vivem —, por outro lado podemos aprender com ela, objeto estranho a nós, a respeito da nossa própria música. E assim perceber que eles emprestam significações especiais ao canto

Gravatione gramad 10 ucca each improvisation

BLUE

LENTO 

PP



F

 ADAGIO

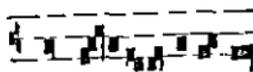
QUASI MF

JUST WHISTLE

P ALLEGRO 



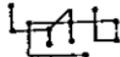
IVO 



 ANDANTE

FFF

MP



o PRESTISSIMO



 MODERATO

FF

Neste exercício de liberdade, os músicos são convidados a improvisar a partir de elementos provenientes de várias linguagens. A partitura, assim, torna-se um estopim para uma música que é sempre diferente a cada nova audição. (Trecho de Ouviver a música de W. Corrêa de Oliveira, segunda metade do século XX.)

gritado e ao canto sussurrado; que um de seus únicos instrumentos além da voz é o chocalho, gerador do pulsar, que se cola à cadência dos textos cantados; que, para eles, a consecução de timbres é muito mais importante do que aquilo que chamamos de afinação; e que, como tantos outros povos que se encontram no interior dos Estados Unidos, em meio à África e nas florestas do Extremo-Oriente, o que os suíá fazem é (para nós) sobretudo ritmo.

Certa faixa da produção musical do Ocidente, em nosso século, ao redescobrir essa música passou a dialogar com ela, principalmente no plano do seu complexo pulsar. Comparando-se com ela, a música ocidental chamada culta sentiu o quanto era ritmicamente anêmica desde o Renascimento, partindo então para a radical revalorização desse parâmetro (Stravinsky, Bartok, Varèse, Messiaen, Cage e Boulez que o digam. . .).

A música é bem diversa e ganha outros sentidos em culturas diferentes da dos suíá, principalmente naquelas em que o homem não mais coleta da natureza, mas produz submetido a um complexo e quase sempre rígido sistema social. Ela passa a ser encarada como um sistema — geralmente de enorme coerência interna, regido por leis, bem definidas — e desempenha papéis distintos.

Esse é o caso, por exemplo, da música chinesa

antiga, que tinha como função principal estabelecer uma harmonia entre o Céu e a Terra. Para os chineses, havia a música das esferas — lida nas constelações do zodíaco e depreendida dos animais desenhados pelas estrelas em conjunção — que entrava em sintonia perfeita com a música humana, aquela que representava sonoramente a ordem social.

Os antigos chineses dividiam a oitava em cinco partes, em modos pentatônicos, dando nomes aos seus sons principais: *kong* (aproximadamente o nosso atual fá), *chang* (sol), *kiao* (lá), *tchê* (dó) e *yo* (ré). E esses sons se encadeavam numa sucessão fixa (segunda maior, segunda maior, terça maior, segunda maior no modo de *kong*, por exemplo) e relacionavam-se com os pontos cardeais da sua cultura: Norte (ré), Sul (dó), Leste (lá), Oeste (sol) e Centro (fá).

Cada um desses sons podia dar início a um modo e seus nomes apontavam diretamente para a organização social da época: *kong* (palácio, simbolizando o príncipe, o centro do mundo), *chang* (a deliberação — os ministros do príncipe), *kiao* (chifre, o povo), *tchê* (a manifestação, o mundo dos negócios) e *yo* (asas, os objetos).

Em um velho manuscrito, encontra-se o porquê da necessidade de obedecer a essa ordem: “Quando *kong* é perturbado, o som se desordena; significa que o príncipe é arrogante. Quando *chang* é perturbado, o som fica pesado; quer dizer que

os ministros se perverteram. Quando *kiao* é perturbado, o som fica inquieto — sinal que o povo está desgostoso. Quando *tché* é perturbado, o som fica doloroso — é que os negócios vão mal. Quando *yo* é perturbado, o som fica ansioso; significa que as fortunas se esgotaram. Quando os cinco sons são perturbados, as categorias montam umas sobre as outras e é o que se chama de insolência. Se isso acontece, a perda do reino acontecerá em menos de um dia”.

A música chinesa antiga — assim como as tradicionais de Bali, Índia, Japão, Irã, entre tantas outras — é de uma enorme riqueza, constelando sistemas extremamente originais e coerentes. Mas seus códigos fundamentais são muito difíceis de serem compreendidos pelo homem do Ocidente da atualidade, também porque as leis que regem essas organizações fundamentam-se inclusive em dados culturais que, por sua vez, nos são estranhos. Do nosso ponto de vista (irremediavelmente ocidental), podemos quando muito dar-nos conta de que nessa ou naquela cultura a música se instala como uma atividade quase sempre ligada a dados extramusicais, ora funcionando como forma de diálogo com a transcendência (no sentido teológico), ora tendo funções bem demarcadas em cerimônias rituais, em espetáculos de teatro e de dança, nas rapsódias e cânticos de trabalho. E é dentro desse quadro — mais do que em qualquer outro lugar — que a música

possui referente. E é igualmente aí que as nossas ferramentas de análise demonstram ser particularmente inadequadas.

Se, por um ângulo, percebemos ser desfocado falar em "discurso" ao nos referirmos à música clássica indiana e de "morfologia" ao tratar da música incorporada ao teatro *No* japonês, por outro lado, conta de que esse rico universo, por contraste, ilumina a apreensão da nossa própria atividade musical. . .

Pois toda essa música não é escrita, é passada auditivamente de geração em geração. Nela, a improvisação tem um papel capital, na medida em que não há propriamente compositores, indivíduos voltados para a criação de todo um elenco de obras durante toda uma vida, mas que são os seus intérpretes que a mantêm viva. Sob o nosso prisma de sempre (o ocidental. . .), percebe-se que essas músicas baseiam-se em modos — a divisão da oitava em partes determinadas, a partir de uma relação de intervalos que permanece fixa dentro de cada modo —, que são modelos, arquétipos mesmo, na medida em que cada modo divide a oitava de maneira única e imutável. É por isso que cada modo possui a sua "cor" sonora peculiar, diferente da de todos os outros. E é possivelmente também por isso que para nós toda essa música dá a impressão de não possuir movimento ou direcionalidade além do próprio pulsar orgânico.

Por outro prisma, percebe-se que essas músicas ritmicamente ricas e timbristicamente bastante variadas (a imaginação dessas civilizações no tocante à invenção de instrumentos é notável) são, em essência, monódicas. Com isso se quer dizer que, quando aí há melodia, esta se desenrola como um fio único, apoiada que está em gestos e figurações rítmicos ou mesmo sonoros, que são apenas a sua confirmação. Atada aos modos e à monodia, toda essa música ficou como que parada no tempo, dando a impressão de não se ter importado com essa invenção nossa, a História. (E nós, sempre acometidos de historicismo, sempre tachamos essas manifestações ora de "primitivas", ora de "arcaicas". E algumas das mais sofisticadas entre elas batizamos de "medievais", por possuírem alguns traços semelhantes aos da nossa própria música da Idade Média... Esse é o caso, por exemplo, da música árabe que, como se sabe, influenciou diretamente parte da nossa — sobretudo a feita na Península Ibérica.)



No Ocidente a música passou por transformações notáveis, o que acabou por diferenciá-la da de todas as outras civilizações. Antes de mais nada, uma importante faixa da atividade musical se destacou das outras, intelectualizando-se ao

extremo: essa área é conhecida no Brasil, algo imprópriamente, como música erudita ou clássica. Ela foi e continua sendo responsável pela criação de sistemas, por um vastíssimo repertório de obras, por uma tradição continuamente questionada e pela criação de um tipo de escuta especificamente seu. No plano da evidência, essa música possui a sua história e, ela mesma, pode ser encarada como Língua.

Na verdade, na civilização ocidental essa música rapidamente se despreendeu de funções apenas utilitárias. Além destas, passou logo a assumir uma função autônoma: a de erigir-se em sistema independente, regido por suas próprias leis de funcionamento. Concorreram para isso principalmente o fato de ela ter passado a ser representada graficamente (através da notação musical) e o interesse pela especulação teórico-prática daqueles que se entregaram a ela a partir da Idade Média, realizando trabalhos em torno das maneiras de dividir a oitava, estabelecendo padrões rítmicos não mais presos à dinamogenia e presidindo a invenção de formas.

Com isso, a música ocidental perdeu muito da espontaneidade encontrável na arte musical de outras culturas, de caráter freqüentemente improvisatório. Em contrapartida, ganhou uma outra dimensão, revolucionária: a da música escrita, que pôde ser pensada e repensada a partir da sua visão (por assim dizer em estado

congelado) sobre o papel. Assim foi que, no Ocidente, a música começou não apenas a ser ouvida como também — e literalmente — ser lida. E disso decorre o seu aspecto racionalista, já que fruto de reflexão, e construtivista, já que fruto da vontade de organizar.

(O título deste livro não prometia respostas para perguntas como estas: o que é semiótica da música?; o que é forma musical?; o que é música ocidental?; o que é música erudita? Estas eventualmente poderão ser respondidas em outros volumes desta série — espécie de enciclopédia em expansão. Assim, a partir daqui e muito rapidamente, faremos uma tentativa no sentido de interpretar alguns fenômenos relacionados à música da nossa cultura, adiantando algumas idéias que poderão ser desenvolvidas em outros livros desta coleção ou, então, ser ampliadas em seu alcance através da consulta à bibliografia indicada em seguida.)

O espaço da música ocidental, do ponto de vista da divisão da oitava e das relações estabelecidas entre seus intervalos pode ser visto assim: espaço modal (Idade Média e parte do Renascimento), espaço tonal (Barroco, Classicismo e Romantismo) e espaço pós-tonal (Modernidade).

Os modos medievais eram oito (quatro autênticos, quatro plagais) e cada um deles dividia a oitava à sua maneira, do ponto de vista intervalar. Assim, cada um deles possuía a sua

“coloração” sonora específica, intransferível. E como o que caracteriza um modo é exatamente a sua maneira única de dividir a oitava, uma vez escolhido um modo para determinada música, ficava-se nele durante toda a peça, sem o que o modo se descaracterizaria. Colocado em rotação, um modo de sete sons recorre continuamente a uma mesma relação de intervalos — daí o caráter simultaneamente “arcaico” e “imóvel” dessa música, exemplificada em nossa cultura pelo Canto Gregoriano e pelas canções dos trovadores.

Um lembrete: os modos medievais dividiam a oitava em sete partes. Internamente, portanto, esses intervalos eram desiguais (alguns eram de meios tons, outros de tons inteiros). O modo de ré, por exemplo, que ia de ré a ré, tinha intervalos de meios tons entre os seus sons de números 2 e 3, e 6 e 7, enquanto que o modo de mi tinha meios tons entre os seus sons de números 1 e 2, e 5 e 6.

No espaço tonal, entra-se em contato com paradigmas: dois modos principais — um agora chamado maior, outro menor, baseados respectivamente nos antigos modos de dó e de lá — servem como modelos para os demais modos, que recebem o nome de tonalidades. Nesse domínio, todos os velhos modos passam a possuir a mesma relação intervalar de um dos dois paradigmas, com isso perdendo a sua “cor” específica e só variando na elevação

do som. Mas há um enorme ganho nessa operação, já que se tem à disposição doze tonalidades maiores e doze menores, conseguidas através dos doze meios tons do chamado total cromático. E, acima de tudo, o que existe é a possibilidade de se passar de uma tonalidade para outra — através de um processo denominado modulação —, fazendo com que a música dê a impressão de movimento, de constante mutação.

Outro lembrete: para se chegar a essa estabilização das tonalidades a partir de dois modelos, foi necessário lançar mão de sons anteriormente não previstos pelos modos medievais. Paulatinamente, chegou-se ao que nos é revelado visualmente por um teclado de piano moderno: sete notas brancas e cinco pretas por oitava, dividindo a oitava em doze partes iguais de meios tons — o total cromático, enfim.

A fantástica plasticidade do sistema tonal decorre de muitos fatores. Um deles refere-se ao encadeamento estabelecido entre certos sons polarizadores (tônica, dominante, subdominante) que definem determinada tonalidade. Outro liga-se à modulação, à possibilidade de se passar de uma tonalidade para outra, instante após instante, até certo ponto desestabilizador do sentimento da tonalidade. Visto assim, o sistema demonstra possuir internamente os germes da sua própria destruição, na medida em que se se passar continuamente de uma tonalidade para outra, nenhuma

tonalidade será afirmada com clareza. E isso aconteceu na segunda metade do século dezenove, com o cromatismo exacerbado de Wagner. A partir disso, o sistema tonal expandiu-se até tocar as bordas da não-tonalidade.

O sistema tonal demonstrou possuir uma força de organização interna tão poderosa que, desde a metade do século dezessete, é tomado no Ocidente algo assim como um dado natural. Mas é igualmente por ser um produto da cultura que ele ainda guarda muito da sua força. Pois na medida em que foi temperado, durante a primeira metade do século dezoito, o total cromático é, do ponto de vista acústico, desafinado, distante da natureza, enfim.

O espaço da pós-tonalidade — no qual a música mais radical vive há mais de oitenta anos — é um espaço relativizador e contestatório. É marcado por um fértil entrecruzar de tendências frequentemente antagônicas: abolição da tonalidade, recuperação da tonalidade e do modalismo, resgate do microtonalismo, reaproveitamento do ruído, criação de novas escalísticas e de novos sons (inclusive sintéticos e não temperados) e incorporação de elementos provenientes de outras linguagens.

Dentro desse panorama, um dos poucos sistemas a demonstrar coerência suficiente para se antepor ao domínio da tonalidade foi o dodecafonismo e o seu posterior desdobramento, o

serialismo. Baseado no total cromático — mais exatamente: nos intervalos passíveis de serem depreendidos daí — e regido por leis pertinentes apenas a ele (a variação contínua de todos os parâmetros do discurso é uma de suas postulações mais radicais), ele, contudo, continua marginal.

Desde que foi inicialmente concebido por Arnold Schoenberg (1874-1951), durante a década de 1920, o dodecafonismo não vem sendo assimilado pelas grandes massas de ouvintes. Isso porque o homem ocidental de hoje continua ouvindo como se vivesse cem anos atrás, tomando o sistema tonal não como forma de representação, mas como um dado natural. (A pintura ao abandonar a perspectiva e o figurativismo, a literatura ao deixar de lado a linearidade tempo-espacial da narrativa, a poesia ao renunciar ao verso, o teatro ao abolir o naturalismo parecem ter tido um pouco mais de sorte do que a música. Mas essa já é bem uma outra estória. . .)

Do ponto de vista da escritura, da maneira de dispor os elementos do discurso, a música ocidental igualmente passou por grandes transformações. De início, ela era monódica — e modal, como já vimos. Mas a constante experimentação dos compositores medievais levou esse fio melódico a ser sobreposto a outros, dando início ao processo polifônico; daí ser possível afirmar que o espaço modal foi colocado em xeque pela polifonia. Sobrepostas umas às outras principal-

mente através da escritura imitativa, as vozes (vocais e/ou instrumentais) por vezes engendravam encontros entre sons reprovados pela estética de determinado momento da História. E, por causa disso, os modos foram gradativamente sendo ajustados, perdendo assim a sua identidade.

De início horizontal, a polifonia foi aos poucos se verticalizando, privilegiando certos encadeamentos sonoros ouvidos simultaneamente. Com isso ela já apontava para o domínio da harmonia, espaço de tonalidade dentro do qual esses sons em simultaneidade (os acordes) passaram a ser regidos por novas leis.

Já no final do Renascimento, a trama polifônica colocava em realce a voz superior das composições musicais, fazendo com que as outras vozes se subordinassem a ela. Por volta de 1600, em um gesto concretizador do barroco musical, chegou-se enfim à melodia acompanhada, onde essa voz principal reinou soberana sobre encadeamentos — sucessões temporais — de acordes. (A música popular do Ocidente ainda hoje se nutre dessa notável aquisição.)

A melodia acompanhada, por sua vez, percorreu todo o Barroco, o Classicismo e o Romantismo, dividindo o seu espaço com elementos provenientes da polifonia vertical. Viveu o seu período inventivamente mais fértil dentro do âmbito da tonalidade. Quando o espaço tonal expandiu-se em direção ao seu contrário — o

domínio da não-tonalidade — a melodia acompanhada seguiu esse movimento, até praticamente dissolver-se. Da “melodia infinita” wagneriana desembocou-se na pulverização do dado melódico, que ora se rejuntou em arabescos e micromotivos (Debussy), ora desapareceu totalmente enquanto entidade reconhecível (o atematismo de certo Schoenberg e de alguns de seus seguidores).

Durante este nosso século vertiginosamente relativizador, esses elementos — monodia, polifonia horizontal, polifonia vertical, melodia acompanhada — ou foram retomados (às vezes em assunções complacentes, outras vezes em profundos redimensionamentos), ou foram simplesmente abolidos. Parte da música contemporânea taxada de “vanguarda”, por exemplo, opera com outros conceitos, como os de massa, pontilhismo, não-direcionalidade, colagem, estocástica, engendradores de realidades sonoras que pressupõem um novo tipo de escuta.

Se sob o ponto de vista da divisão da oitava e da maneira de dispor os elementos do discurso temporalmente a música ocidental afastou-se enormemente da de outras culturas, isso ainda fica mais evidente no tocante à forma. Não por acaso disse Stravinsky: “Em música, a forma é tudo”. . . Algo que Pierre Boulez complementa e leva adiante: “Forma e conteúdo são da mesma natureza, da alçada da mesma análise. O conteúdo tira a sua realidade de sua estrutura e o que se

chama forma é a 'estruturação' de estruturas locais, no que consiste a forma". É que Boris de Schloezer esclarece sob outro prisma ao lembrar que a estrutura seria o agenciamento de diversas partes tendo em vista constituir um todo, enquanto a forma seria precisamente esse todo enquanto tal, considerado em sua unidade.

Na faixa da produção do Ocidente que vimos abordando até aqui, sempre houve uma propensão à intelectualização dos atos de compor e de perceber o composto. Assim, o conceito de forma parece surgir da necessidade de fazer com que o discurso sonoro se erija, se construa, se organize a partir de um elenco de normas válidas por elas mesmas.

De um ponto de vista diacrônico, percebe-se que as primeiras formas complexas da música ocidental estiveram sempre relacionadas a um dado extramusical — texto litúrgico ou literário (o Canto Gregoriano e a canção trovadoresca, por exemplo). O melisma enquanto ornamentação dá a impressão de ter sido um dos primeiros elementos que levaram a música, paulatinamente, a se organizar a partir de leis internas de funcionamento.

Enquanto autonomia, a polifonia foi o elemento de base a dirigir a música para um campo especificamente dela. Com a polifonia, a música passou a ser uma organização em que vários elementos são percebidos simultaneamente no

tempo, negando, nesse sentido, o caráter da linguagem oral. Veiculando textos cada vez mais ininteligíveis (a polifonia renascentista era essencialmente vocal), ela aprofundou o gosto dos compositores por manipulações puramente sonoras — vale dizer, musicais. E os textos só voltariam a ser compreendidos, no fundo, durante o Barroco, quando através da melodia acompanhada e do recitativo houve a vontade de privilegiar a palavra, algo em detrimento do discurso musical. (Apenas esse tema, o da relação música/texto, seria suficiente para um livro bem maior do que este. . .)

Retomando: de maneira semelhante à realizada pela polifonia em relação ao texto, é possível dizer que a música instrumental aparecida no final do Renascimento acabou por se tornar independente da vocal, passando a criar formas especificamente instrumentais. Nesse campo, o da chamada música “pura”, a música do Ocidente desenvolveu uma História única, onde as formas constantemente transformadas se colocaram a dialogar internamente umas com as outras, em um espaço já exclusivamente seu. Domínio dos perceptos e não mais dos conceitos, a música finalmente adquiriu o estatuto de linguagem não-verbal e, em grande medida, não mais passível de ser traduzida pela linguagem oral.

Existe algo de muito curioso com relação

à contínua transfiguração das formas em nossa música. Enquanto que algumas dessas formas proliferam em outras (o cânon medieval, na verdade, tem muito a ver com o *ricercare* renascentista e mesmo com a fuga barroca), outras prendem-se a um momento histórico determinado e sucumbem ao peso do desenrolar dos acontecimentos (o *organum* do final da Idade Média é bem um exemplo disso).

E mais curioso ainda: em nosso século, quando finalmente tomamos consciência da História, as formas enquanto arquétipos entram em processo de dissolução. Em seu lugar, criam-se sonoras utopias nas quais cada obra engendra a sua própria forma, pertinente apenas a ela. Nesse outro estágio, portanto, a própria linguagem musical adquire consciência da sua relatividade e passa a reinvestigar radical e continuamente todos os seus pressupostos. Mais do que nunca, portanto, a música é uma viagem total, linguagem apontando para o desconhecido do seu próprio futuro.



INDICAÇÕES PARA LEITURA

Apesar de não substituir a audição direta, a leitura de textos sobre música tem a sua serventia: pode auxiliar a ampliar o nosso campo de percepção e de reflexão. Em português, a gostosa *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade (Livraria Martins Editora), o arejado *O Balanço da Bossa & Outras Bossas*, de Augusto de Campos (Editora Perspectiva) e o muito esclarecedor *Para Compreender as Músicas de Hoje*, de Henry Barraud (Ed. Perspectiva) são indicados aqui com a certeza disso. Há ainda em português os vários livros publicados por Fernando Lopes Graça, sobretudo *Bases Teóricas da Música* (Edições Cosmos). E para quem quiser possuir em casa uma obra de referência, aí está a *Histoire de la Musique*, da Encyclopédie de la Pléiade (Gallimard).

Certas idéias contidas neste texto devem algo a Pierre Boulez (principalmente aos seus livros *Relevés d'apprenti* e *Points de repère*, ambos das Éditions du Seuil), a Wilson Coker (*Music & Meaning*, da Free Press), a John Blacking (*How musical is man?*, da University of Washington Press), e a Walter Wiora (*Les quatre ages de la musique*, da Petite Bjbliothèque Payot).

E ainda um esclarecimento final. Dando aulas tanto na USP quanto na PUC-SP, é natural que determinados alunos meus percebam aqui certos materiais tratados em classe. Da mesma forma, alguns dos meus editores — notadamente Maurício Kubrusly, que vem há anos abrindo espaços para que eu escreva sobre o que consigo pensar — localizarão neste livro trechos de artigos que escrevi inicialmente para a Revista *Somtrês* e para o *Jornal da Tarde*. Além disso, como aluno de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, venho recebendo influência direta das idéias de M. L. Santaella e Decio Pignatari, assim como de dois colegas: Conrado Paschoale e Luís Antonio Giron. A eles todos e mais a Beth Brait, Ruy Moraes, Isaias Kirschbaum, Henrique Sverner e Israel Sverner, os meus agradecimentos. Eles bem sabem por quê. . .

Biografia

J. Jota de Moraes nasceu em Itapetininga, São Paulo, a 21 de julho de 1943. É formado em Letras, mas considera-se autodidata, inclusive em música, apesar de ter conversado muito a respeito dela com M. Columba O. S. B., G. Olivier Toni e W. Corrêa de Oliveira. Atualmente (e já há algum tempo . . .) é professor e crítico.

Caro leitor:

Se você tiver alguma sugestão de novos títulos para as nossas coleções, por favor nos envie. Novas idéias, novos títulos ou mesmo uma "segunda visão" de um já publicado serão sempre bem recebidos.

COLEÇÃO PRIMEIROS PASSOS

1 - Socialismo Arnaldo Spindel
2 - Comunismo Arnaldo Spindel
3 - Sindicalismo Ricardo C. Antunes
4 - Capitalismo A. Mendes Catani
5 - Anarquismo Caio Prado Costa
6 - Liberdade Caio Prado Jr.
7 - Racismo J. Rufino dos Santos
8 - Indústria Cultural Teixeira Coelho
9 - Cinema J. Claudio Bernardet
10 - Teatro Fernando Peixoto
11 - Energia Nuclear J. Goldemberg
12 - Utopia Teixeira Coelho
13 - Ideologia Marilena Chauí
14 - Subdesenvolvimento H. Gonzalez
15 - Jornalismo Clóvis Rossi
16 - Arquitetura Carlos A. C. Lemos
17 - História Vavy Pacheco Borges
18 - Questão Agrária José G. da Silva
19 - Comunidade Ec. de Base Frei Betto
20 - Educação Carlos R. Brandão
21 - Burocracia F. C. Prestes Motta
22 - Ditaduras Arnaldo Spindel
23 - Dialética Leandro Konder
24 - Poder Gérard Lebrun
25 - Revolução Florestan Fernandes
26 - Multacionais Bernardo Kucinski
27 - Marketing Raimar Fichers
28 - Emprego e Salários P. R. de Souza
29 - Intelectuais Horácio Gonzalez
30 - Recessão Paulo Sandroni
31 - Religião Rubem Alves
32 - Igreja P. Evaristo, Cardenal Arns
33 - Reforma Agrária J. Ell Veiga
34 - Stalinismo J. Paulo Netto
35 - Imperialismo A. Mendes Catani
36 - Cultura Popular A. Augusto Arantes
37 - Filosofia Caio Prado Jr.
38 - Mé-

todo Paulo Freire
C. R. Brandão
39 - Psicologia Social S. T. Maurer Lane
40 - Trotskismo J. Roberto Campos
41 - Islamismo Jamil A. Hadjad
42 - Violência Urbana Regis de Moraes
43 - Poesia Marginal Glauco Mattoso
44 - Feminismo B. M. Alves/J. Pitanguy
45 - Astronomia Rodolpho Caniço
46 - Arte Jorge Coli
47 - Comissões de Fábrica R. Antunes/A. Nogueira
48 - Geografia Ruy Moreira
49 - Direitos da Pessoa Dalmo de Abreu Dallari
50 - Família Danda Prado
51 - Patrimônio Histórico Carlos A. C. Lemos
52 - Psiquiatria Alternativa Alan Indio Serrano
53 - Literatura Marisa Lajolo
54 - Política Wolfgang Leo Maar
55 - Espiritismo Roque Jacintho
56 - Poder Legislativo Nelson Saldanha
57 - Sociologia Carlos B. Martins
58 - Direito Internacional J. Monserrat Filho
59 - Teoria Otaviano Pereira
60 - Folclore Carlos Rodrigues Brandão
61 - Existencialismo João da Penha
62 - Direito Roberto Lyra Filho
63 - Poesia Fernando Paixão
64 - Capital Ladislau Dowbor
65 - Mafialha Paulo Sandroni
66 - Recursos Humanos Flávio de Toledo
67 - Comunicação Juan Díaz Bordenave
68 - Rock Paulo Chacon
69 - Pastoral João Batista Libanio
70 - Contabilidade Roque Jacintho
71 - Capital Internacional Rabah Benakouche
72 - Positivismo João Ribeiro Jr.
73 - Loucura

João A. Frayze-Pereira
74 - Literatura Maria Helena Martins
75 - Questão Palestina Helena Salem
76 - Punk António Brvar
77 - Propaganda Ideológica Nelson Jahr Garcia
78 - Magia João Ribeiro Jr.
79 - Educação Física Vitor Marinho de Oliveira
80 - Música J. Jota de Moraes
81 - Homossexualidade Peter Fry/Eduard MacRae
82 - Fotografia Cláudio A. Kubrusly
83 - Política Nuclear Ricardo Arnt
84 - Medicina Alternativa Alan Indio Serrano
85 - Violência Nilo Odalia
86 - Psicanálise Fabio Herрман
87 - Parlamentarismo Ruben Cesar Keinert
88 - Amor Betty Milan
89 - Passos Deficientes João B. Cintra Fibas
90 - Desobediência Civil Eivaldo Vieira
91 - Universidade Luiz E. W. Wanderley
92 - Questão da Moradia Luiz C. O. Ribeiro/Robert M. Pechman
93 - Jazz Roberto Muggiatti
94 - Biblioteca Luiz Milanese
95 - Participação Juan E. Diaz Bordenave
96 - Canto poeta Almir das Areias
97 - Umbanda Patricia Birman
98 - Literatura Popular Joseph M. Luyten
99 - Papel Otávio Roth
100 - Contracultura Carlos A. M. Pereira
101 - Comunicação Rural Juan E. D. Bordenave
102 - Fome Ricardo Abramovay
103 - Semiótica Lúcia Santaella
104 Participação Política Dalmo de Abreu Dallari.

A SAIR:

Alfabetização Ana Maria Poppo-
vina Angustia André Gaiarsa
Arqueologia Ulpiano B. Menezes
Astrologia Juan Müller
Autonomismo Maurício Tragtenberg
Autoritarismo Carlos Estevan
Martins Biologia Warnick Kerr
Candomblé Leni Myra Siverstein
Capitalismo Monopolista de Estado
J. M. Cardoso de Mello
Carnaval Roberto da Matta
Cibernética Jocelyn Bennaton
Cladística Sérgio Adorno
Ciência Rubem Alves
Corpo Ana Verônica
Mautner Crítica Marlene Bel-
linsky Curandearismo Zelia Se-
litz Democracia Ruben Cesar
Keinert Economia Política L. G.
de Mello Belluzo Educação Am-

biental José M. Almeida Jr.
Educação Indígena Araci L. Silva
Educação Rubem Alves
Estados Unidos Paulo Francis
Estudar Paulo Freire
Fetichismo Líliana Segnini
Física Ernest Hamburger
Geologia Conrado Paschoale
Geopolítica Ruy Moreira
Inflação J. B. Amaral Filho
Judaísmo Anita Novinsky
Língua Carlos Vogt
Maçonaria Arnaldo Mindlin
Medicina Popular Elda Rizzo de Oliveira
Metafísica Gerd A. Bornheim
Museu Marlene Suano
Nacionalidade Guilherme R. Ruben
Nacionalismo Toledo Machado
Planejamento Empresarial Rogério Machado
Planejamento Familiar R. Darcy de Oli-

veira
Planejamento Urbano Cândido M. Campos
Política Cultural Martin C. Feijó
Previdência Social Moyses Quadros
Psicologia Arno Engelman
Psicomotricidade Eduardo Ravagnin
Religião Popular Rubem C. Fernandes
Repressão Sexual Marilena Chauí
Serviço Social Ana Maria Esteves
Silêncio André Gaiarsa
Sistema Rogério Machado
Solo Urbano Sérgio Souza Lima
Taylorismo Eduardo Moreira/Luzia Pagn
Televisão Walter Salles Jr.
Teologia Rubem Alves
Terrorismo Sérgio Souza Lima
Trabalho Ernildo Staine
Vinho Abelardo Blanco.

TÍTULOS PUBLICADOS OUTUBRO DE 83

Amor	n.º (88)	Literatura Popular	n.º (98)
Anarquismo	(5)	Loucura	(73)
Arquitetura	(16)	Magia	(78)
Arte	(46)	Mais-Valia	(65)
Astronomia	(45)	Marketing	(27)
Biblioteca	(94)	Medicina Alternativa	(84)
Burocracia	(21)	Método Paulo Freire	(38)
Capital	(64)	Multinacionais	(26)
Capital Internacional	(71)	Música	(80)
Capitalismo	(4)	Papel	(99)
Capoeira	(96)	Parlamentarismo	(87)
Cinema	(9)	Participação	(95)
Comissões de Fábrica	(47)	Participação Política	(104)
Comunicação	(67)	Pastoral	(69)
Comunicação Rural	(101)	Património Histórico	(51)
Com. Eclesial de Base	(19)	Pessoas Deficientes	(89)
Comunismo	(2)	Poder	(24)
Contabilidade	(70)	Poder Legislativo	(56)
Contracultura	(100)	Poesia	(63)
Cultura Popular	(36)	Poesia Marginal	(43)
Desobediência Civil	(90)	Política	(54)
Dialética	(23)	Política Nuclear	(83)
Direito	(62)	Positivismo	(72)
Direito Internacional	(58)	Propaganda Ideológica	(77)
Direitos da Pessoa	(49)	Psicanálise	(86)
Ditaduras	(22)	Psicologia Social	(39)
Educação	(20)	Psiquiatria Alternativa	(52)
Educação Física	(79)	Punk	(76)
Empregos e Salários	(28)	Questão Agrária	(18)
Energia Nuclear	(11)	Questão da Moradia	(92)
Espiritismo	(55)	Questão Palestina	(75)
Existencialismo	(61)	Racismo	(7)
Família	(50)	Recessão	(30)
Feminismo	(44)	Recursos Humanos	(66)
Filosofia	(37)	Reforma Agrária	(33)
Folclore	(60)	Religião	(31)
Fome	(102)	Revolução	(25)
Fotografia	(82)	Rock	(68)
Geografia	(48)	Semiótica	(103)
História	(17)	Sindicalismo	(3)
Homossexualidade	(81)	Socialismo	(1)
Ideologia	(13)	Sociologia	(57)
Igreja	(32)	Stalinismo	(34)
Imperialismo	(35)	Subdesenvolvimento	(14)
Indústria Cultural	(8)	Teatro	(10)
Intelectuais	(29)	Teoria	(59)
Islamismo	(41)	Trotskismo	(40)
Jazz	(93)	Umbanda	(97)
Jornalismo	(15)	Universidade	(91)
Leitura	(74)	Utopia	(12)
Liberdade	(6)	Violência	(85)
Literatura	(53)	Violência Urbana	(42)



um brilho sem
carreira acadêmica

TANTO FAZ

Reinaldo Moraes

A "estética do jeans", que tem em Reinaldo Moraes um dos seus aplicadores mais talentosos, pede um leitor novo. Não apenas em idade, mas em coração e mente. Um leitor que queria participar de uma revolução de hoje, e não da revolução de ontem ou trasantontem, que já foi feita.

Roberto Drummond - LEIA

MORANGOS MOFADOS

Caio Fernando Abreu

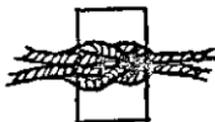
Morangos Mofados é uma reunião de curtas-metragens focalizando a grande metrópole de enganosos e fugazes encontros, de intermináveis e insolúveis desencontros. Os habitantes dessa grande cidade, em solidão isolada ou compartilhada, driblam o desespero ou mergulham no vazio com o sexo hetero ou homo, com a vodca ou o conhaque, com um baseado ou uma cafungada. Ocasionalmente com um salto ar adentro, da janela de um oitavo andar.

Geraldo Galvão Ferraz - ISTO É

FELIZ ANO VELHO

Marcelo Rubens Paiva

Aos vinte anos, Marcelo sofre um acidente que muda inteiramente sua vida. Dizer que Feliz Ano Velho é um relato de vida comovente é fazer um pacto com o lugar comum. Mas e daí? Lugar comum não pode ser uma imagem que é comum a todos? Que pega, pela emoção, cada um de nós? Coisas da vida, da morte, do amor, quando narradas sem pieguice, são comoventes. Sem embargo do lugar comum:



O NACIONAL POPULAR NA CULTURA BRASILEIRA

Até que ponto pode-se falar do *nacional* e do *popular* sem cair no nacionalismo ou no populismo? Em 1980 a FUNARTE promoveu uma ampla pesquisa sobre essas questões: pesquisadores de cinema, teatro, música, literatura e artes plásticas exploraram, cada um a seu modo, fatos da cultura brasileira, ressaltando-lhes a "especificidade nacional" de um modo crítico.

ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA: "Da Antropofagia à Tropicália", de Carlos Zilio; "Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)", de João Luiz Lafetá; "Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado", de Lígia Chiappini M. Leite.

MÚSICA: "Reflexões sobre um mesmo tema", de Ênio Squeeff; "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", de José Miguel Wisnik.

SEMINÁRIOS: Marilena Chauí.

CINEMA: "Repercussões em caixa de eco ideológica" (As idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro), de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.



Encanto Radical:

Radiografia de almas apaixonadas

JOHN LENNON

- No céu com diamantes

Lúcia Villares

"Lembrem-se: estamos escrevendo no céu, em vez do papel — esta é nossa música. Levantem seus olhos e olhem para o céu. Lá está nossa mensagem. Levantem seus olhos novamente e olhem em torno de vocês, e verão que estão andando no céu, que se estende pelo chão. Nós todos somos parte do céu, mais ainda que do chão. Lembrem-se, nós os amamos."

John e Yoko Ono
27 de maio de 79

BOB MARLEY

- Mestre dinamitador

Cassiano S. Quilici /

Mateus Sampaio

*"Nós nos recusamos a ser
o que você queria que nós fôssemos.
Somos o que somos,
é assim que vai ser.
Você não pode me educar."*

Bob Marley
Babylon System
