

Estudo Crítico do “Método Eclético para Som, Forma e Referência”

proposto por Lawrence Ferrara, a partir da realidade brasileira

Pablo Sotuyo Blanco¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é realizar uma avaliação crítica da proposta analítica apresentada por Lawrence Ferrara² no seu livro *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference* (vinculando, no assim denominado "Método Eclético", análises hermenêutica, fenomenológica e morfo-sintática convencional). A avaliação será articulada a partir da observação detalhada dos prós e contras dos dez passos sobre os quais o método está articulado, frisando diversos aspectos relativos à situação da pesquisa em música no Brasil e os pré-conceitos culturais que a condicionam.

Introdução

A proposta apresentada por Ferrara constitui, segundo o próprio autor

*an eclectic method that acts as an umbrella under which seemingly dissimilar systems can function independently according to their own codifications and yet contribute to the overall understanding of musical significance in a particular work.*³

Articulado em dez “passos” consecutivos, e depois da fundamentação filosófica em relação ao conhecimento em música e as suas implicações metodológicas, o referido “método” procura cobrir áreas do conhecimento relativo à peça musical a ser analisada tais como o som no tempo, a forma e as referências que a peça traz ao ouvinte. Para isto se vale da coleta de informações históricas (geral e particular; social e estilístico, etc.), fenomenológicas, hermenêuticas, sintáticas e morfológicas; referenciais, performáticas e até críticas, no mais amplo sentido do termo.

¹ Formado em Composição pela Escola Universitária de Música (Montevideu, Uruguai). Doutorando em Composição pela UFBA.

² Professor da New York University.

³ Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. (USA: Excelsior Music Publishing Co., 1991), p.33.

A idéia apresenta-se tentadoramente abrangente. Mas logo no início surgem perguntas muito difíceis de evitar como: O método de Ferrara completa realmente o conhecimento da música analisada em todos os seus aspectos possíveis? Até onde poderia ser aplicado o referido “método” a produtos musicais gerados no contexto cultural brasileiro? O que implicaria a aceitação do método sem uma crítica culturalmente contextualizada? O método deveria (ou não) esperar por uma realidade diferente?

Segundo se acredita, toda “manifestação humana” é cultural. Seus elementos constitutivos, funcionais e de uso, dependem muito da “cultura” que os gerou. No caso da música, isto pode se confirmar procurando semelhanças e diferenças entre músicas de duas culturas definidas como diferentes.⁴ O mesmo se pode dizer da forma de “pensar em” e “sobre a” música. Mas o que acontece com a forma de estudar ou analisar a música em uma (suposta) mesma cultura? A resposta vai depender de variáveis antropológicas diversas, tanto históricas quanto geográficas e/ou sócio-econômicas.

Levando isso em consideração é fácil perceber a pertinência da crítica. Como o próprio Ferrara reconhece, quando um analista aborda uma obra musical ele não o faz com uma consciência vazia. Todo ato analítico está marcado por estruturas de idéias definidas com anterioridade assim como de pré-conceitos. O entorno cultural constitui-se então, como condição pré-existente e importante no pensamento analítico, tanto para quem pensa o método como para quem o usa.

Existem características na realidade da pesquisa acadêmica brasileira que lhe são tão próprias que a aplicação de qualquer método poderia deixar tanto o analista sem soluções visíveis aos problemas que se apresentem, quanto o produto da suas análises, absolutamente desvalorizadas.

Procurando uma definição ao respeito, Renato Almeida em 1958 faz coincidir a expressão “cultura universal” com “cultura européia”,⁵ esquecendo o que Mário de Andrade lucidamente escrevia em 1939 sobre a “universalidade” da música e os estados-de-

⁴ Pense-se como exemplo as diferenças e semelhanças entre as assim chamadas músicas orientais e as ocidentais.

⁵ Renato Almeida, *Compendio de Historia da Música Brasileira* (2ª Edição ;Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958), p.13.

consciência históricos.⁶ Pensamento muito “inquisidor” se levado em consideração nestes tempos pretensamente “globalizados”.

Como pode-se apreciar, um simples confronto sincrônico entre a história do pensamento europeu e a do sul-americano, podem se reconhecer linhas diferentes no percurso histórico de ambas regiões. Continuando com o pensamento de de Andrade, a música brasileira

não teve essa felicidade que tiveram a mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social.”⁷

No mesmo teor, de Andrade reconhece a importância das condições sociais do meio, definindo logo depois a nossa civilização como “de empréstimo, mais ou menos desenvolvida artificialmente e à força”.⁸

Infelizmente muito pouco mudou nesses últimos sessenta anos, pois a vigência do pensamento Andradeano denuncia tal fato. Mesmo levando em consideração os elementos comuns à cultura européia e estadunidense, a própria característica multiétnica do Brasil, impede a simples translação das linhas de pensamento, crítica e/ou análise, desenvolvidas

⁶ “Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias. O colono ainda tinha a justificação de sublinhar com isso o estado de subalternidade em que queria conservar a possessão deste Atlântico, e era sempre a troca de quinquilharia, fitas e contas coloridas da indústria européia que ele trocava aqui pelo pau-brasil, o açúcar, o ouro. E era com essas fitas e continhas que os nossos compositores se enfeitavam, para bancar de ótimos técnicos e aspirar à celebridade. Porque a isto nos conduz o estado-de-consciência internacionalista. Sei bem que, mais enceguecidos ainda, muitos compositores tardios, ecos preguiçosos desses tempos mais cômodos, escamotearam agora a palavra “internacionalista”, a substituíram por outra, e vêm nos falar cantando de música ‘universalista’, de ‘música universal’. Isto é um verdadeiro primor de ignorância sociológica, pois nem sequer o proletariado urbano, universalista por fatalidade econômica e técnica, já produziu música popular que de qualquer modo se possa dizer universal. [...] A tal de ‘música universal’ é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tediosa e fatigada dos “Transatlântiques” da comédia célebre. E quais os efeitos certos e provados desse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? É que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. [...] Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina, Bach, Beethoven, ou mulheres que se internacionalizam por demasiado fáceis, a ‘Traviata’, a ‘Carmen’, ‘Butterfly’. Porém, mesmo dentro desta internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais.” (Mário de Andrade, “Evolução Social da Música no Brasil (1939)” In *Aspectos da Música Brasileira*. (vol XI das “Obras completas de Mário de Andrade”, ed. Oneyda Alvarenga; São Paulo: Livraria Martins, 1965), pp.27-29.).

⁷ Mário de Andrade, Idem, p.15.

⁸ Mário de Andrade, Idem, pp.15-16.

para outras partes do mundo. Neste sentido, o pensamento brasileiro sobre o próprio país, apesar de ter conquistado diversidade no que refere à própria conceitualização da identidade, ainda não tem se transformado em reflexo incorporado, nem em clara mostra de salutar auto-estima.

Sobrevoando o pensamento daqueles que integram a nossa coletividade musical, isto é, produtores, difusores e consumidores, reconhece-se uma crescente busca de respostas à simples pergunta “Que e/ou quem somos?” (musicalmente falando, claro). Questões sobre o que pensa a comunidade musical brasileira já foram levantadas em diversos momentos dos últimos cinquenta anos.

Na sua tese doutoral *Música Contemporânea Brasileira*, escrita em Paris em 1976, José Maria Neves avalia que,

só há bem pouco tempo – na segunda metade do século XIX – descobre-se no Brasil os primeiros sinais da síntese que irá caracterizar sua música própria. Antes disto, o que se via era a justaposição de elementos contrastantes que, influenciando-se mutuamente, mantinham sua validade com relação aos usos e costumes das diferentes camadas que compunham o povo brasileiro.⁹

Contrapondo-se a Neves, Marlos Nobre em 1985, volta a questionar

não houve de certa maneira uma certa imposição aos países tidos como consumidores de cultura, de um tipo único de solução que não necessariamente se adaptaria às circunstâncias, por exemplo, do Brasil? [...] Não haveria na própria evolução da música brasileira, através das obras de seus criadores, por exemplo, dados suficientes para serem equacionados em outro tipo de solução? As obras de compositores brasileiros foram bastante e suficientemente estudadas para que tenhamos possibilidade de responder negativamente a essa questão? Quem realmente aprofundou o estudo dessas obras em nosso universo criativo?¹⁰

Por sua vez, Fernando Cerqueira, reconhecia em 1988 que qualquer debate sobre identidade musical

⁹ José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira* (São Paulo: Ricordi, 1981), p.13.

¹⁰ Marlos Nobre, “Proposta N° 9” In *Propostas e Pronunciamentos* (ART 013; Salvador: UFBA, 1985), pp.15-16.

não pode jamais ignorar a discussão sobre a identidade cultural, onde a música, nos seus processos de produção, circulação e recepção funciona como um dos fatores. A Arte se articula como sub-sistema na realidade dos povos, acompanhando de forma complexa, e não determinista, as ideologias que estão na base dos processos sociais. Em decorrência, a música latino-americana teria mil faces se admitíssemos que são mil as ideologias geradoras de estéticas; talvez haja tão somente uma meia dúzia de faces identificáveis no turbilhão de influências que nos pressionam, e os musicólogos, seguindo com precisão as suas pistas, encontrarão certamente os modelos originais.¹¹

Talvez um desses “modelos originais” seja o que Edino Krieger define como “Identidade Sonora”, ampliando claramente os limites tradicionais até chegar à própria natureza do habitat territorial anterior à chegada dos conquistadores.¹²

O diálogo assim estabelecido ao longo da história entre aqueles que, desde as diversas áreas que definem o nosso universo musical, tem se detido para refletir ao seu respeito confirma não apenas a diversidade conceitual, mas também quanto nos custa pensar e (re)agir nas realidades musicais vividas dia a dia no nosso continente e no nosso próprio país, nos termos que nos são próprios. Como Paulo Lima o manifesta

The feeling that a process of ‘bridging’ between european mainstream tradition and the body of local musical knowledge should become a major concern has certainly developed as an organic movement in our society, deeply rooted in centuries of longing for an impossible integration. Only in the twentieth century has this society faced the possibility – not yet materialized – of overcoming the trauma of slavery and imperial dominance.¹³

Observações gerais em relação ao Método.

A denominação de “Método” que o próprio Ferrara propõe, estaria baseada na definição dos passos a seguir na ordem estipulada por ele. Uma simples revisão do termo,

¹¹ Fernando Cerqueira, *Identidade da Música Latinoamericana (pressupostos sócio-culturais)* (ART 016; Salvador: UFBA, 1988), p.5.

¹² Edino Krieger, *Reflexões à Margem dos 500 Anos: A Identidade Sonora do Brasil* (Brasiliana N°4; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2000), p.2-3.

¹³ Paulo Costa Lima. “Composition and Cultural Identity in Bahia” (Manuscrito mecanografado), p.2

tanto em inglês¹⁴ quanto em português¹⁵, revela que denomina o conjunto dos meios dispostos convenientemente para alcançar um fim. Assim outros termos são relativos a ele, tais como ordem e sistema. Por sua vez, o adjetivo que caracteriza ao Método, isto é, Eclético, estaria fundamentado no fato de ter escolhido entre o melhor de várias fontes em diversas áreas. Resumindo o anterior, pode-se inferir que Ferrara estabelece uma série ordenada de passos, cujos conteúdos foram escolhidos entre o que ele considerou ser o melhor de cada uma das áreas, com a finalidade de atingir o seu objetivo, isto é, conhecer a música analisada. Isto nos leva ao ponto: o que é conhecer a música? É necessária a ordem de passos estabelecida no método ou tanto faz uma ordem como outra diferente?

Mesmo reconhecendo os aspectos positivos do caráter cíclico do “método”, da abrangência e da incitação à pesquisa mais profunda da nossa música (entre os mais relevantes no nível geral), encontramos que a referida abrangência pode chegar a ser até demais. Como veremos, vários dos “passos” estabelecidos por Ferrara poderiam ser resumidos em um número menor de passos e/ou, possivelmente, em outra ordem. Ou, por que não, deixar a ordenação dos passos ao analista, segundo sejam as necessidades de cada caso, o que obrigaria a desconsiderar o seu caráter de “método”.

Por sua vez, como já foi colocado anteriormente, a eventual aplicação no âmbito do Brasil (e da América Latina) pode mostrar o grau de idealização da realidade que o método requer e/ou que Ferrara pré-concebe, podendo se aplicar ao pé da letra, em bem poucos casos. O que nos leva a considerar uma possível contradição interna importante: se a “escolha dos melhores elementos” determinou a forte presença das linhas de pensamento de Husserl e Heidegger para as áreas Fenomenológica e Hermenêutica, por que não estabeleceu uma linha determinada para a análise morfológico-sintática? Mas a pergunta também poderia ser colocada em sentido contrário, isto é, por que não deixar também em aberto a escolha das linhas analíticas para a área fenomenológica e a hermenêutica? Dever-se-ia continuar considerando a proposta de Ferrara como “eclética”? Não seria melhor defini-la como “multidisciplinar” ou mesmo como “heterogênea”?

Neste ponto, Victor Flusser aborda o problema da compreensão musical, estabelecendo que

¹⁴ Merriam-Webster's Collegiate Dictionary *on-line*, <http://www.yourdictionary.com> [26/12/2000].

¹⁵ Dicionário Michaelis *on-line*, <http://www.uol.com.br/michaelis/> [26/12/2000].

confrontamo-nos imediatamente à questão da natureza de seu conteúdo que podemos, de maneira sucinta, encarar de duas formas distintas. O conteúdo ou é *interessante* ao material musical, se evidenciando através dos sons musicais em sua organização estruturada, ou então ele é visto como uma *mensagem comunicada* por um veículo musical, e neste caso só está ligado de maneira indireta à organização sonora. Em outros termos, ou a música é encarada como uma linguagem poética, ou então ela é vista como um instrumento funcional.

Considerada como linguagem poética, podemos distinguir duas análises da compreensão musical. Uma racional e objetiva e outra intuitiva e subjetiva. Para uma compreensão é, conforme a definição cartesiana, possuir pelo pensamento, ou segundo Kant, ter a faculdade de pensar um objeto de contemplação sensorial. Para a outra, podemos compreender sensitivamente, de maneira não analítica. A compreensão musical se faria então ou diretamente como no caso de um língua que compreendemos sem “pensar”, ou indiretamente através da interação dialética entre a subjetividade do ouvinte e a matéria musical.¹⁶

Falando em termos gerais sobre o que é conhecer a música na América Latina, Ricardo Tacuchian manifesta:

Pessoalmente, prefiro que os temas sejam abordados de modo mais abrangente, devido à pobreza da literatura sobre o assunto e nossa conseqüente ignorância sobre a música do nosso próprio continente. Em etapas posteriores, assuntos mais específicos (como o enfoque de uma obra recente) poderão ser aprofundados. No momento, *data venia*, estamos na fase de Cristóvão Colombo, isto é, descobrindo a América.¹⁷

Mesmo reconhecendo a referida ignorância, é difícil aceitar hoje a “pobreza da literatura”, embora seja (infelizmente ainda) mais aceitável a pobreza “de” literatura. Mas de qualquer forma, não são poucos os que se pararam para pensar sobre o que é o conhecimento musical¹⁸ ou “em música”. Exemplos podem-se encontrar na produção

¹⁶ Victor Flusser, *Escutar e Compreender Música* (ART 008; Salvador: UFBA, 1983), pp.41-42.

¹⁷ Ricardo Tacuchian, “Proposta Nº4” In *Propostas e Pronunciamentos* (ART 013; Salvador: UFBA, 1985), p.12.

¹⁸ Reconhecendo os preconceitos tácitos na terminologia e na visão geral do assunto, veja-se o artigo de Luiz Oliveira Maia, *Natureza do conhecimento musical* (ART 018; Salvador: UFBA, 1991), pp.23-27.

brasileira das últimas décadas, sendo bem poucos os que chegam a se perguntar se o termo música define exatamente o mesmo na Europa, na América ou no Brasil.¹⁹

Observações particulares sobre os passos do Método

Feitas as primeiras observações gerais à proposta de Ferrara, continuar-se-á com cada um dos “passos” em forma individual, expondo os prós e contras que se podem observar em cada um deles, a partir da suas formulações originais.

Passo 1 – Marcos de Referência Histórica

The *First Step* in this process is to place the piece under study within a historical framework from the point of view of music history as well as the composer’s total *oeuvre*.²⁰

A abrangência observada anteriormente manifesta-se na procura de explicitar (e deixar por escrito) uma parte do processo cognitivo o qual nem sempre se conscientiza, isto é, a procura do marco de referência histórico-musical. O que com certeza levará a considerar muitos aspectos geralmente não explicitados nas análises. Conseqüentemente, obrigará ao analista a desenvolver uma pesquisa mais profunda, sobre tudo em relação à visão global da obra do compositor estudado, o que, em muitos casos de compositores no Brasil (e na América Latina), se desconhece.

A estruturação das perguntas na ordem estabelecida por Ferrara poderia não ser fixa e se adaptar às necessidades do analista. Segundo seja o caso (ou mesmo a preferência do pesquisador) poderiam se hierarquizar do geral ao particular ou ao contrário.

Por sua vez, as questões referentes ao estilo musical (tanto de um compositor quanto de um período determinado) deveriam ser modificadas e/ou adaptadas à nossa realidade, pois mesmo não possuindo um conhecimento geral e profundo sobre o “estilo” do compositor e/ou da sua obra, o uso da categoria “estilo” por Ferrara desconsidera que ele é conseqüência da criação musical e nunca causa dela. Como bem o declara Gerard Béhague,

¹⁹ Paulo Costa Lima, *Dinâmica do Conhecimento em Música: Natureza do Conhecimento Musical* (ART 018; Salvador: UFBA, 1991), pp.29-37.

²⁰ Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. (USA: Excelsior Music Publishing Co., 1991), p.180.

a dificuldade fundamental em definir o teor artístico do repertório musical das Minas setecentistas encontra-se na falta de estudo crítico, de índole estético-analítica, das fontes primárias e no penoso acesso das obras já divulgadas. [...] Em 1971, a escassez de informações sobre as fontes continua tal que me parece plenamente justificada a afirmação de Luiz Heitor em *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*: ‘A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX.’ [...] O conhecimento da música mineira colonial não é suficiente para permitir ainda hoje uma conclusão generalizada sobre o seu valor estético.”²¹

Declarações de teor semelhante podem ser encontradas em autores anteriores e posteriores, como são os casos de Mário de Andrade e de Vasco Mariz.²²

Mas tal situação teria sido, pelo menos parcialmente modificada, se se considera o que Régis Duprat escrevia em 1983

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

Paralelamente, alguns pesquisadores realizaram pesquisas exaustivas de arquivo, sobretudo em fontes primárias, preenchendo uma lacuna da bibliografia e traçando o perfil sócio-cultural e mesmo econômico, da atividade musical do período colonial. As tarefas urgentes de pesquisa de fontes primárias e de realização de partituras a partir de alfarrábios vetustos e mal conservados inviabilizaram no tempo, uma abordagem técnico—estilística que contribuísse para a definição

²¹ Gérard Béhague, *Música Mineira Colonial à luz de novos manuscritos* (Barroco 3, sem data, lugar ou editora), p.9-15.

²² “Os conhecimentos de que dispomos ainda hoje sobre as atividades musicais no Brasil colonial são muito incompletos. Prevalecem vazios enormes de várias décadas que dão margem a especulações por vezes bastante mirabolantes.” (Vasco Mariz. *História da Música no Brasil* (4ª edição revista e ampliada; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994), p.37).

tipológica da música religiosa brasileira do século XVIII que hoje, se sabe, é oriunda de várias regiões do Brasil colonial, tais como Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco.”²³

Vale estabelecer aqui que, no que refere especificamente ao repertório das Lamentações de Jeremías no Brasil, a situação da pesquisa está muito mais próxima ainda das descrições feitas por Béhague ou por Mariz, infelizmente.

Passo 2 – Escutas Abertas

Step Two is an optional step termed “open-listenings” during this initial set of listenings and readings of the score, the listener/analyst becomes oriented to the overall sound, structure, and message of the work. He remains open to the work and may report insights into sound, syntax or reference. A general use of phenomenological, conventional, or hermeneutic analysis is permitted. However, during *Step Two* (unlike during *Step One*) one should attempt to suspend a comparative analysis of this work with other works. In *Steps Two* through *Seven*, the analyst is advised to focus on the specific work under study.²⁴

A primeira pergunta que surge da leitura do parágrafo anterior, é sobre a forma de organizar a abordagem auditiva em relação ao uso das diversas análises. Tanto o fato de ser opcional quanto à abertura sobre a inclusão de *insights* perceptivos (com toda a sua carga de associações livres ou mesmo intuitivas), provocam um certo “vazio metodológico” no que refere à articulação deste passo no contexto geral da proposta de Ferrara.

Por sua vez, o analista/ouvinte deveria ter a disposição um número mínimo necessário de intérpretes e/ou gravações existentes daquela peça e/ou daquele compositor estudado, coisa que não é um fato generalizado no Brasil (nem na América Latina). Muitas vezes tampouco se têm as partituras editadas nem publicadas, tendo que lidar com tudo o aparelho de manutenção, busca e reprodução documentária de música original manuscrita, ainda não completamente funcional nos nossos países.

²³ Régis Duprat. *Música Brasileira do séc. XVIII e a definição do seu estilo* (ART 007; Salvador: UFBA, 1983), pp.3-8.

²⁴ Lawrence Ferrara. Op. Cit., p.181-82.

Paralelamente, Ferrara não considera os possíveis perigos das diversas versões que poderiam se encontrar, colocando o fato da performance num plano quase abstrato e não claramente observado. Considero que da escuta comparada, poder-se-ia extrair mais informação, do que de uma só performance (gravada ou não).

Mesmo assim, a experimentação da percepção auditiva provoca ao mergulho no mundo sonoro do compositor e da obra a ser analisada em particular, assim como incita à busca e/ou edição das partituras, assim como das gravações existentes, ou do uso complementar (ainda que não valia como substituto real) de ferramentas informáticas.

Como dizia muito claramente Ilza Nogueira²⁵ em relação às diversas situações analíticas que ela considera, entre as que descreve a análise perceptiva:

o tipo de análise que focaliza a percepção da obra visa iluminar nossa experiência musical imediata. Edward Cone é um nome expoente deste tipo de análise. Segundo Cone, ‘a verdadeira análise funciona pelo ouvido e para o ouvido; seus discernimentos revelam como uma obra musical deve ser ouvida, o que, por sua vez, implica em como ela deve ser tocada. A análise é uma diretriz para a execução’ (1960: 36).²⁶

Passo 3 – Sintaxe Musical (método convencional)

During *Step Three*, the listener/analyst attends to musical syntax. At this point in the eclectic method, a conventional method(s) of analysis is implemented. The syntactical data is collected and presented in the manner prescribed by the conventional method. An attempt is made for the relative suspension of the collection of phenomenological and hermeneutic data. Syntactical data collected in the open listenings of Step Two may be considered further for more detailed analysis during Step Three.²⁷

Fora das considerações já feitas em relação à determinação (ou não) de um sistema único de análise sintático a ser aplicado no repertório a estudar, Ferrara pré-concebe que o estilo de linguagem usado pelo analista tem de escolher entre os signos e gráficos ou a

²⁵ Ilza Nogueira, *Análise Composicional: “O Qué”, “Como”, e “Por Que”* (ART 020; Salvador: UFBA, 1992), pp.5-15.

²⁶ A citação de Edward T. Cone foi tirada do seu artigo “Analysis Today”, In *Problems of Modern Music*. E. Land, ed. (New York: Norton, 1960), pp.34-50. Devido à abrangente especificidade do referido trabalho de Nogueira, um estudo mais profundo impõe-se para o futuro próximo.

²⁷ Lawrence Ferrara, *Op. Cit.*, p.182.

forma narrativa, esquecendo que a maioria das análises se apresenta intercalando as duas formas. Neste ponto, farta é a bibliografia desenvolvida no Brasil em relação às mais diversas linhas analíticas e nas diferentes áreas do conhecimento musical.

Passo 4 – Descrição Fenomenológica

In *Step Four*, a phenomenological description of the sound-in-time is performed. The description of the sound-in-time might shift slightly the nature of the analyst's language to a more poetic style when appropriate.²⁸

Mesmo mantendo o pré-conceito (ou pré-definição) da “versão ideal”, sem ligar com os problemas concretos da diferença perceptiva das unidades ou das estruturas temporais em gravações conceitualmente diferentes, e mesmo tendo evidenciado opções de fundamentação diferentes no que refere ao embasamento analítico, este passo incorpora gradativamente a linguagem metafórica permitindo novos níveis de narração ou descrição ao analista, assim como estabelece um passo intermediário na forma de expressar conceitos, entre o passo anterior e os seguintes.

Vale então destacar a falta de parâmetros para o ato da audição da música, para a qual, Flusser (seguindo o pensamento de Pierre Schaeffer) reconhece quatro atitudes: a) escutar; b) ouvir; c) “perceber”; e d) compreender.

Pensando estas quatro formas de audição em termos musicais, poderíamos dizer que o ouvinte que escutar a música como uma língua desconhecida, se deixando somente atingir pelos sons, *escuta* esta música; se ele tentar descobrir referências instrumentais, sons especiais, se ele tentar receber o **som** perfeito”, ele *ouve* ou “*percebe*” a música; se finalmente ele decifrar a composição musical, ele *compreende* a música.²⁹

Tendo fundamentado filosoficamente a abordagem fenomenológica husserliana, Ferrara não pré-estabelece nenhuma classe de análise dentre aquelas que compartilham tal ponto de vista, nem indicando qual o tipo de escuta a ser utilizada neste passo, dando

²⁸ Lawrence Ferrara, Op. Cit. p.182.

²⁹ Victor Flusser, *Escutar e Compreender Música* (ART 008; Salvador: UFBA, 1983), p.46.

apenas dicas amplas (como as leituras sugeridas dos estudos de Lochhead, Brodhead e Clifton), deixando aberto esse ponto às necessidades da música a ser estudada, ou do objetivo da análise.

Passo 5 – Significados Referenciais

In *Step Five*, the first level of referential meanings (there will be three in all) is reported. This is the level of musical representation. Representation in music can be found in the meanings of a program or a text. In the instance of program music, the analyst provides a report of the accompanying representation. If the work has a text, the analyst should adapt a suitable literary method for the analysis of the text. Ingarden's theoretical work in literary criticism is an excellent starting point for the adaption or construction of a tool for analysis.³⁰

Embora a consideração do texto eventualmente presente na música (seja da forma que for) é um fator a mais a ser levantado e estudado, apenas considera o texto na sua dimensão tradicional escrita e, pode-se supor, fonética. Ferrara descreve claramente o que fazer nos casos da música de programa e da música com texto. Mas, o que acontece quando o texto se apresenta de outras formas, como nos casos de “textos” pertencentes à tradição oral que não chegam até o analista? Ou no caso onde o “texto” do “programa” musical, é apenas uma espécie de ritual ou cerimônia? Muitas vezes, o texto pode até ser o título da peça a ser analisada.

Mas tudo isso pressupõe a existência de algum tipo de “texto”. Que acontece quando não se tem nenhum? Pode-se considerar os diversos níveis de conteúdos “textuais” possíveis, como as “textualidades” referenciais sonoras simples ou complexas? Ou mesmo as referências sonoras do tipo onomatopéico? Ou simplesmente se pula o quinto passo e pronto?

Passo 6 – Significação hermenêutica

In *Step Six*, the listener/analyst reports the manner in which the work is expressive of human feelings. Music

³⁰ Lawrence Ferrara, Op. Cit., p.183.

can be expressive of feelings such as gaiety, pride, turmoil, struggle, humour, sadness, excitement, anxiety, and so on.³¹

A importância da capacidade que a música tem de expressar sentimentos humanos, e a consciência que o analista deve ter deste fato, vai ficar referido nas relações entre os afetos, as emoções e os “símbolos musicais”, entendendo estes a partir do observado nos passos anteriores, isto é, dos elementos da sintaxe, do som-no-tempo e das referências textuais analisadas.

A aparente falta de ferramentas específicas para lidar com semelhante nível de relações na proposta de Ferrar, poderia ter solução na utilização de algumas das técnicas desenvolvidas pelos semiólogos brasileiros (mesmo associados às linhas de pensamento originadas por estrangeiros).³²

Passo 7 – Ambiente onto-histórico do compositor

In *Step Seven*, the listener/analyst is directed to another dimension of referential meaning, the onto-historical world of the composer. The analytical tool to be utilized is, as in Step Six, hermeneutic analysis. If one accepts the fecundity of Heidegger's definition of art, one must respond to the potential in music to exemplify the onto-historical world of the composer. Responding to that level of musical reference, one permits and supports the opening of an onto-historical world as it grows out of the sound-in-time and syntax.³³

Apoiado na definição de arte de Heidegger, neste passo se faz a segunda análise hermenêutica, porém contextualizada no fenomenológico e sintático. Esta dimensão “antropológica” da obra no contexto, pode resultar variável a depender tanto da peça estudada quanto do compositor, e por trás disso tudo, do conceito de “Homem” e de “Cultura” que se esteja utilizando ou que esteja inconscientemente inserida no pensamento analítico.

³¹ Lawrence Ferrara, Op. Cit., p.183.

³² Veja-se, como exemplo o artigo de Maria da Conceição Costa Perrone, *Metodologia da Pesquisa: Análise Semiótica* (ART 021; Salvador: UFBA, 1992), pp.75-80.

³³ Lawrence Ferrara, Op. Cit., p.184.

Passo 8 – Retorno à escuta aberta

Step Eight is a return to the ‘open-listening’ process. As in Step Two, any level of musical significance – sound, form, or reference – may be discussed. Often at this point in the analysis, the several levels of musical significance interact in a dynamic and polyphonic tapestry. The six *trata* of musical significance – factual history, syntax, sound-in-time, representation, virtual feeling, and onto-historical world – remain independent due to their inherent measure of autonomy and because each stratum has been segregated previously for detailed analysis. The levels are reunited in a simultaneous experience of a multiplicity of levels of musical significance during Step Eight.³⁴

Ao tempo que reforça o caráter não linear e multidisciplinar da proposta, procurando aqui a interação dos seis níveis de significação musical apresentados até agora (histórico factual, sintaxe, som-no-tempo, representação, sentimento virtual e ambiente onto-histórico), retomam o seu valor as críticas colocadas para o segundo passo.

Não se compreende a razão para não juntar os Passos 2 e 8 ou redefini-los melhor. Ou talvez seja melhor incluir o passo 2 como um apêndice do passo 1, como “escuta de fundo” ou “entrada em clima”, deixando assim a função da recapitulação exclusivamente ao passo 8.

Passo 9 – Guia de execução

In *Step Nine*, a performance guide is presented. This guide should aid performers in their overall understanding of the work and in making interpretive decisions for performance. The listener/analyst does not have to be an accomplished performer to construct a performance guide. His analysis, marked by copious insights into the work, is brought to fruition in this step.³⁵

³⁴ Lawrence Ferrara, Op. Cit., p.184.

³⁵ Lawrence Ferrara, *ibidem*.

Mesmo reconhecendo a vantagem de estabelecer um certo “apoio” às futuras versões dos eventuais intérpretes (sobre tudo quando não se possui nenhuma versão anterior à análise), a questão acerca da real necessidade deste passo, fica ainda em aberto. Sobre este ponto se questiona Diana Santiago quando escreve “Como, pois, falar de análise para executantes sem delimitar o tipo de análise a ser realizado, para que músicas e por quem? Até que ponto refletir sobre a música em foco é realizar uma análise musical?”³⁶ E é aqui onde seria preciso estabelecer o ponto de inserção do pensamento pedagógico do analista e da consciência deste sobre a eventual formação teórica do intérprete. Acompanhando a revisão bibliográfica realizada por Santiago:

Barros (1976), por exemplo, ao sintetizar seu método de estudo, não faz qualquer menção à análise, detendo-se em tudo mais: leitura, dedilhado, memorização, andamento, toques, edições, e o ato de escutar-se, como se não implicassem em ou sugerissem uma análise e devessem ser realizados (???) isoladamente, Fontainha (1956) também não se detém no tópico; Sá Pereira (1933) e Bastien (1988), idem, este último somente mencionado, num livro de trezentas e noventa e seis páginas.

Entre vários outros nomes referidos ao mundo pianístico – tão caro a Santiago –, ela mostra como a análise é negligenciada quase que sistematicamente da pedagogia instrumental. Embora isto possa configurar um problema na formação dos intérpretes ainda não conscientizado, a nossa “cultura” custa ainda em reconhecer e (sobre tudo) avaliar as versões pela sua fundamentação analítica. Neste ponto, Santiago se questiona sobre o quê fazer perante à tradicional “ausência” da análise, e conclui

Que é uma boa execução? Uma tecnicamente perfeita? Ou aquela que revela algo a quem, no caso da música, a escuta? [...] O essencial é percebermos a forma da obra e tentar transmiti-la tão claramente quanto possível aos nossos ouvintes (Cone, 1968, p. 39), utilizando-nos dos recursos do nosso corpo e do nosso instrumento, apoiados numa fundamentação teórica que busque esquadriñar todos os aspectos da e relacionados com a obra em questão. Creio ser essa a melhor abordagem para o intérprete: deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada; tomá-la como

³⁶ Diana Santiago, *Sobre Análise para Executantes* (ART 021; Salvador: UFBA, 1992), p.81.

ponto de partida, porém, além dela, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e à própria arte - à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons.³⁷

Claro que, tudo isto apenas falando dos intérpretes “humanos”. Mas como agir em relação àqueles “não humanos”? O que fazer com a música que se aproveita de ferramentas de automação da performance (total ou parcialmente), ou mesmo da anulação direta de toda possibilidade de “versões” (como é o caso da música afixada em mídia eletrônica)?

Passo 10 – Meta-crítica

Step Ten requires a meta-critique of the entire analysis. The principle focus in this step is the discussion of the impact of the inherent strengths and weaknesses of the eclectic method on the outcome of the analysis. This step necessitates the examination of one’s theoretical presuppositions in order to improve and extend his theory base. Insofar as all analytical judgments implicitly claim a supportive rationale, this step provides the opportunity to evaluate one’s approach to musical understanding.³⁸

Mesmo tendo declarado explicitamente o fato de propiciar a crítica dos resultados e dos pressupostos teóricos nos que foram baseadas as análises, e já próximos do fim desta “crítica” à proposta de Ferrara, surge a pergunta: É realmente necessário que o próprio analista faça a meta-crítica ou convém melhor que ela seja distanciada no tempo e/ou no espaço?

Conclusões

Tendo acompanhado os passos articulados por Ferrara, e observado atentamente como funcionam, reconhecendo os aspectos positivos do caráter não-linear da proposta, da abrangência conceitual e da incitação à pesquisa mais profunda da música, poder-se-ia

³⁷ Diana Santiago, Op. Cit., p.84. [O texto de Edward T. Cone citado é *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W.Norton, 1968].

³⁸ Lawrence Ferrara, Op. Cit., p.184.

concluir que a referida abrangência pode chegar a ser excessiva. Ficam abertas as portas para que cada analista brasileiro (e latino-americano) aproveite da visão abrangente que Ferrara nos coloca.

A sua aplicação no Brasil mostra o grau de idealização da realidade que o método requer, podendo aplicar-se ao pé da letra, em poucos casos. Isto envolve uma importante contradição: se a “escolha dos melhores elementos” determinou a presença das linhas de pensamento de Husserl e Heidegger nas áreas fenomenológica e hermenêutica, por que não estabeleceu uma linha determinada para a análise morfológico-sintática? Por que não deixar em aberto a escolha do embasamento filosófico da linha analítica para a área fenomenológica ou hermenêutica? Por que não incluir outras orientações analíticas diferentes?

Entender-se-ia a proposta como “multidisciplinar”, “heterogênea”, ou como “Pontes entre o Som, a Forma, e as Referências Musicais”, mas nunca “ecclética”. Ficariam assim mais evidentes as suas potencialidades de desenvolvimento na nossa realidade.

A ordem e quantidade de passos, assim como a sua abrangência e articulação multidisciplinar, deveria ser redefinida pelo analista, segundo sejam as necessidades de cada caso no contexto local, desconsiderando o seu caráter de “método”.

Bibliografia

- Almeida, Renato. *Compendio de Historia da Música Brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- Andrade, Mário de. “Evolução Social da Música no Brasil (1939)” In: *Aspectos da Música Brasileira*. [Vol. XI das *Obras Completas de Mário de Andrade*]. São Paulo: Martins, 1965.
- Béhague, Gerard. *Música Mineira Colonial à luz de novos manuscritos*. Barroco 3, p.9-15, sem data, lugar ou editora.
- *Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical*. ART 019, pp.6-17. Salvador: UFBA, 1992.
- Bent, I. D. 1980 “Analysis”. In: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 1 (pp. 341-389). London: McMillan.
- Cerqueira, Fernando. *Identidade da Música Latinoamericana (pressupostos sócio-culturais)*. Revista ART 016. Pp.5-11. Salvador: UFBA, 1988.
- Cone, Edward T. “Analysis Today”. In *Problems of Modern Music*. E. Land, ed. pp.34-50. New York: Norton, 1960.
- *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W.Norton, 1968.
- Dicionário Michaelis on-line <<http://www.uol.com.br/michaelis/>> [26/12/2000]
- Duprat, Régis. *Música Brasileira do séc. XVIII e a definição do seu estilo*. ART 007, pp.3-8. Salvador: UFBA, 1983.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form, and reference*. USA: Excelsior Music Publishing Co., 1991.
- Flusser, Victor. *Escutar e Compreender Música*. ART. 008, p.41-48. Salvador: UFBA, 1983.
- Kaplan, David e Robert A.Manners. *Teoria da Cultura*. Trad. Zilda Kacelnik. Rev. Téc. Gilberto Velho. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- Krieger, Edino. *Reflexões à Margem dos 500 Anos: A Identidade Sonora do Brasil*. In *Brasiliana* Nº4, p.2-3. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2000.
- Lima, Paulo Costa. *Dinâmica do Conhecimento em Música: Natureza do Conhecimento Musical*. ART 018. pp.29-37. Salvador: UFBA, 1991.
- “Composition and Cultural Identity in Bahia”. Original mecanografado. 17 p. Salvador, 2000.
- “Composição e Identidade Cultural na Bahia: Ernst Widmer e as Estratégias Octatônicas”. Texto apresentado no Fórum do PPGMUS-UFBA. Salvador, 2000
- Maia, Luiz Oliveira. *Natureza do conhecimento musical*. ART 018. pp.23-27. Salvador: UFBA, 1991.
- Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª Ed. Rev. e Amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary on-line. <<http://www.yourdictionary.com>> [26/12/2000]
- Merriam, Alan P. *New Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Nattiez, Jean-Jacques et al. *Semiologia da Música*. Mário Vieira de Carvalho, trad. Lisboa: Vega Universidade, s.d.
- Nettl, Bruno. “Notes on Musical Composition in Primitive Culture”, *Anthropological Quarterly*, 27: 81-90, 1954.

- Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- Nobre, Marlos. “Proposta N°9” In: *Propostas e Pronunciamentos*. Revista ART 013. Pp.15-16. Salvador: UFBA, 1985.
- Nogueira, Ilza. *Análise Composicional: “O Qué”, “Como”, e “Por Que”*. ART 020, pp.5-15. Salvador: UFBA, 1992.
- Perrone, Maria da Conceição Costa. *Metodologia da Pesquisa: Análise Semiótica*. ART 021, pp.75-80. Salvador: UFBA, 1992.
- Santiago, Diana. *Sobre Análise para Executantes*. ART 021, pp.81-87. Salvador: UFBA, 1992.
- Souza, Rodolfo Coelho de. “Proposta N°3” In: *Propostas e Pronunciamentos*. Revista ART 013. Pp.10-11. Salvador: UFBA, 1985.
- Tacuchian, Ricardo. “Proposta N°4” In: *Propostas e Pronunciamentos*. Revista ART 013. p.12. Salvador: UFBA, 1985.