

revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

00
arte
8, ago. 1983 Periódico

700 Arte
Título: Arte : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UF



993312
127081

agosto de 1983

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR
Dr. Germano Tabacof

VICE-REITOR EM EXERCÍCIO
Paulo Brandão

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Prof. Paulo Lauro Nascimento Dourado

PUBLICADA COM O APOIO DO CNPQ - FINEP.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.
Parque Universitário Edgard Santos
Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

TALITA

MATERIAL DE CONSULTA

ART 008

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
agosto/1983

EDITOR: Paulo Lima

CO-EDITOR: Jamary Oliveira

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO: Dulce Tamara L. Silva e
Aquino, Nilda Cezar Spencer, Paulo Lima.

CONSELHO EDITORIAL: Alda de Jesus Oliveira, Ana
Margarida C. Lima, Fernando
Cerqueira, Jamary Oliveira,
Maria da Conceição C. da Fran
ca Rocha, Maria Eunice L. Fer
reira Lima, Marli de Assis
Sarmiento, Cleise Mendes, Ha
rildo Esteves Deda, Paulo Dou
rado.

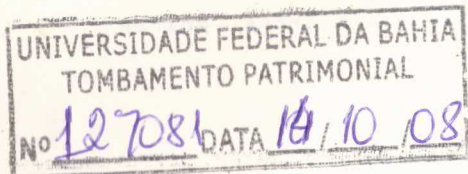
CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Piero Bastianelli,
Romelio Aquino.

SUMÁRIO

O Estanco da Música no Brasil Colonial - Regis Duprat.....	03
Maeterlinck e Beckett: Correspondências - Ewald Hackler	21
Escutar e Compreender Música - Victor Flusser.	41
Circuito Aberto: Derivações seriais em Análise Paulo Lima	49
A standardização da fala no teatro como reflexo da ideologia dominante - Cid Seixas	85
10 Anos do Conjunto Música-Nova da UFBA: Uma compilação do repertório executado - org. Piero Bastianelli	95

PER 61

Escola de Música e Artes
21-05-83



993312

Ficha catalográfica

ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).

Periodicidade varia: n. 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano.

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

CDD 705
CDU 7(05)

Tiragem: 1.000 exemplares

**O ESTANCO DA MÚSICA
NO BRASIL COLONIAL**

Régis Duprat

Em colaboração, publiquei, em 1968, a primeira comunicação sobre os resultados preliminares de pesquisa nos arquivos históricos portugueses versando sobre uma figura jurídica ocorrente no Brasil colonial e jamais tratada, antes nem depois, e que chamamos de polêmica do estanco da música¹, primeira visão sobre a riquíssima documentação manipulada, ainda, para esta segunda abordagem. Pasados quinze anos, a bibliografia sobre a matéria de pouco ou nada se enriqueceu². Publicamos este segundo enfoque que deverá ter sequência num terceiro, já em fase de redação, com o qual complementaremos a comunicação.

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

A mais antiga referência, velada e imprecisa, de que dispomos sobre a prática do estanco da música nos domínios portugueses é de 11 de junho de 1698. Falamos da prática e não do termo "estanco" que é aplicado à música somente no ano de 1709.

Em carta ao Conselho Ultramarino, o Procurador da Fazenda Real da Capitania do Rio de Janeiro, Luis Lopes Pegado, afirma que fazia enormes despesas de toda sorte para o bispo e seus oficiais e capitulares, não estando ele e os outros senão na corte. E, ainda,

"... ao Mestre da Capella se lhe mandava dar quarenta mil reis por ano e o Bispo cobrava de pensão dele cento e des mil reis, a vista do que resolveria (o Conselho) o que devia obrar neste caso"³.

Em Lisboa o documento especifica que se deu vista do processo ao Procurador da Fazenda que recomendou se cientificasse Sua Magestade sobre o conteúdo da carta do provedor do Rio de Janeiro e que então "fosse servido de mandar dar remedio a esses descaminhos". O Conselho Ultramarino recomenda, além disso, que o rei mandasse ver as suas razões na Mesa da Consciência e Ordens, "onde a matéria delas toca". A data é de 23 de dezembro do mesmo ano de 1698. O bispo em questão é D. José de Barros Alarcão, de duvidosa reputação, tido por costumaz transgressor de normas e costumes. A pensão de que se fala, cobrada ao mestre-de-capela, seria a licença, ou parte dela, cobrada pelo mestre ao autorizar os músicos independentes a fazerem música nas festas das outras paróquias que não a Sé e/ou das irmandades em geral. O produto des

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

sas taxas devia reverter em benefício do serviço da música no templo principal da cidade, compensando os baixos salários pagos pela Fazenda Real ao mestre-de-capela da Sé.

Do resumo do documento já se vê que não há, como posteriormente ocorre, jurisprudência firmada sobre a matéria. Não se aventa ocorrer, aí, uma prática que será denominada, muito proximate, de estanco da música. Não se identifica sequer, com precisão, o âmbito de competência ou jurisdição da matéria. Para o Conselho, seria a Mesa de Consciência e Ordens, à qual eram afetos os assuntos da administração religiosa; para o Procurador da Fazenda, bastava ao Rei dar remédio àquelles descaminhos mandando cessar as irregularidades. Mas o documento não chega, em nenhuma instância, a entender a abrangência do mecanismo sócio-econômico-cultural da cobrança de "pensão" ao mestre-de-capela por parte da autoridade eclesiástica. Infelizmente não encontramos nenhuma providência junto à Mesa de Consciência e Ordens que pudesse esclarecer-nos sobre a continuidade da averiguação.

Seis anos mais tarde, tendo por protagonista o mesmo bispo do Rio de Janeiro, os irmãos da Irmandade da Misericórdia oficiam ao rei, pelo Conselho Ultramarino, em data de 16 de fevereiro de 1704, queixando-se do bispo por perturbá-los e inquietá-los dos privilégios reais que haviam recebido de longa data. As irmandades da Misericórdia e seus irmãos contavam, desde a fundação da de Lisboa, em 1499, com privilégios especiais concedidos pelo trono de Portugal, que são invocados

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983.

neste documento⁴.

O agravo contra que se insurgem era de que o bispo mandara prender o mestre-de-capela da irmandade "por levantar o compasso na Procissão dos Finados, querendo que fosse o Mestre da Capella da Sée". Mandara-o prender, suspender de ordens com um ano de degredo para a nova Colonia⁵ e dez cruzados de condenação. Ao Procurador da Coroa, adre de consultado, pareceu que o procedimento do bispo fora notoriamente "incível" por não constar que o mesmo estivesse na posse de tais prerrogativas e sim a irmandade, em cujas procissões o bispo não podia mandar e nem o mestre-de-capela a ele obedecer e sim aos irmãos da Misericórdia que, além de não sujeita à jurisdição do bispo, gozava de imediata proteção do rei; que o mestre-de-capela não era súdito do bispo que o notificou por pretexto ou segunda intenção para molestá-lo, não praticando nisso a justiça e sim a perturbação e usurpação da jurisdição real, sendo obrigação do rei acudir e livrar a Misericórdia da notória violência que sofria, perturbada em seus louváveis costumes. Recomenda, ainda, que se estranhasse ao bispo aquele procedimento e que fizesse cessar e suspender o escândalo que disso resultava na cidade do Rio de Janeiro. Os membros do Conselho acatam integralmente o parecer do Procurador da Coroa afirmando que a única jurisdição do bispo sobre a Misericórdia era a de visitar o seu sacrário como se lhe tinha declarado, e que Sua Magestade terá grande desprazer na repetição de semelhante matéria, intrometendo-se em querer contestar os privilégios e isenções da Misericórdia. O despacho de Lis

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

boa é de 18 de junho de 1705, assinado pela Rainha.⁶

A energia da medida não corresponde o grau de consciência do que realmente ocorria: a tendência para o monopólio das funções de mestre-de-capela por parte da autoridade eclesiástica. Fatos semelhantes inexisteriam, induzindo o poder metropolitano, ainda não afeito à singularidade do evento, a identificar apenas um caso localizado de abuso de jurisdição. São precisos mais alguns meses para que surja a identificação definitiva do costume condenado de se estancarem as músicas.

O documento gerador de uma nova e decisiva fase relacionada com o estanco é uma carta do ouvidor geral da Bahia ao rei, datada de 27/12/1705. Infelizmente a conhecemos apenas por citação⁷, contida em carta do Governador-Geral ao rei, de 6/8/1708, também não localizada e que provocou a missiva real ao Procurador da Relação da Bahia, de 23/12/1709, por cuja importância transcrevo integral:

"Carta de S. Mage^e Sobre as Lutuozas q̃ levava o Arcebispo da Bahia, e Sobre os Muzicos. Procurador da Relação da Bahia. Eu El Rey vos envio m^{to} Saudar: Sendo informado pelo Gov^{or} Gen^{al} desse Estado com carta de 6 de Agosto do anno passado, como se lhe havia ordenado, Sobre a queixa q̃ me havia feito o Ouvidor Geral Corregedor dessa Comarca, do Arcebispo Levar Lutuoza a todos os clerigos que falecem nesse Bispado, digo Arcebispa do, ainda q̃ não sejam Parochos, nem Beneficiados; e de prohibir o poder uzar de Muzicos nas festas e celebridades dos Santos Sem Provizão Sua, pondo-lhe pensão de douz mil e quinhentos reis por cada festa; e consentindo q̃ os Officiais do Eccleziastico Levem exorbitantes Sellarios: Me pareceo ordenar-

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

vos / como por esta vos faço / q̃ emquanto as Lutuozas, interponhais recurso para a Rellação e me deis conta da determinação q̃ nella se tomar, com traslado dos Autos; porq̃ estas Lutuozas, a respeito dos clerigos simples nunca forão toleradas com paciencia dos meus vasallos, mas sō por violencia dos Prelados, com razão por direito Se não deve. E pelo que respeita aos Muzicos: Me pareceo dizervos se estranha, como essa Rellação vos tem sofrido o tal abuzo da Jurisdição Eccleziastica pois a ella So pertence determinar o que e como se deve cantar nas Igrejas, Se ao profano, Se ao Divino, e prohibir cantos deshonestos e menos decentes; porem estancar os Muzicos, dando-lhes destricto certo, obrigando aos moradores q̃ Sō chamem estes não aquelles Muzicos e q̃ lhe paguem tanto, isto hē totalmente fora da Sua Jurisdição e abuzo della com prejuizo grande da Republica e selhe não poder taixar a esmolla da Missa, Sendo hum Sacrificio Espiritualissimo, Como se lhe hade permitir a taixa do Canto dos Muzicos, q̃ he couza meramente temporal: e assim ordeno ao Arcebispo q̃ Se abstenha deste procedimento. Escrip̃ta em Lisboa Occidental a 23 de Dezbro de 1709/ Rey / Prezidente Miguel Carlos // Para o Procurador da Coroa da Rellação da Bahia // Primeira via."⁸

Este é, pois, o primeiro documento que conhecemos fazendo menção explícita à palavra estanco na expressão: "estancar os músicos, dando-lhes destricto certo" com sentido de delimitação do seu campo distrital e/ou paroquial de ação profissional. Essa carta do rei D. João V transformou-se numa Ordem Real que, dada a relevância do assunto, foi submetida pela Procuradoria da Coroa ao Tribunal do Desembargo do Paço, que tomou assento a favor da Coroa⁹. Logo expediram-se cópias da citada ordem aos demais arcebispos do Brasil para que a cumprissem. O mesmo foi feito ao Governador-Geral do Brasil e ao Procurador da Coroa da Relação da Bahia¹⁰.

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

A ampla distribuição dessa carta real levou o Arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide, a formular uma consulta à administração metropolitana em data anterior a 1714. Não consegui localizar tal carta na documentação do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. Gerou, porém, uma série de documentos da maior significação para o assunto aqui tratado¹¹. O conjunto dos documentos integra: 1. parecer do Procurador da Coroa que se transforma em minuta de resposta, também não localizada, à consulta do Arcebispo da Bahia; 2. carta do Arcebispo, de 21/4/1716, respondendo ao Conselho; 3. conjunto de pareceres dos membros do Conselho à segunda carta do Arcebispo. A primeira das peças vai assim vazada:

"Este papel do Rdo Arcebispo está ellegantissimo e doutissimo e muito digno do seu grande talento e ainda q̃ hē largo eu determino responderlhe com muito poucas regras. Contem elle tres pontos ou tres queixas a saber: la., q̃ respeyta a privação q̃ se lhe fes do interesse pecuniario q̃ tirava do privilegio q̃ tem para ter açougue (materia decidida injustamente e o Arcebispo pode uzar do direito de Revista). A 2a. queixa A 3a. queixa, e de q̃ muito se sente o Rdo Arcebispo hē a respeito da prohibição das muzicas, na qual me parece q̃ tem ainda menos razão, porq̃ S. Mag^e neste particullar não dispos cousa alguma de novo, e som^{te} declarou ao Rdo Arcebispo o q̃ no anno de 1695, em 2 de Dezbro tinha declarado e decidido a Congregação de Bispos e Regullares para q̃ elle na forma da dita declaração, se abstivesse de fazer estanco da Muzica e de prohibir q̃ não fossem cantar às festas senão com licença do mestre da cappella da Cathedral ou de outros. De modo q̃ neste caso S. Mag^{de} não foi legislador mas defensor da opressão notoria q̃ se fazia a seus vassallos contra o mesmo direito ecclesiastico. E se os muzicos chamados pellos festeiros ou mordomos cantarem deshonestamente ou

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983



turbarem o culto divino pode o Rdo Arcebispo proceder contra elles pois o crime he ecclesiastico, e assim se lhe deve responder".

A correspondência real gerada no Conselho Ultramarino por essa minuta do Procurador da Coroa foi datada em 9 de fevereiro de 1715; estranhamente chegou à Bahia somente no ano seguinte. O prelado, D. Sebastião, a responde a 21/4/1716 numa carta magistral, no mais elegante estilo polêmico sobre jurisdição secular e eclesiástica. Vale transcrevê-la por inteiro:

"Senhor. Por carta de V. Mag^{de} escrita em 9 de Fevereiro de 1715 vinda este anno no navio de avizo soube que as minhas razoens q̃ apresentei a V. Mag^{de} para as mandar ver por quem fosse servido, forão vistas nesse Conselho Ultramarino Contra o Acordão das Muzicas em que a carta de V. Mag^{de} dis q̃ tenho meus razão; digo q̃ estimey saber o fundamento em q̃ estrivou o dito Acordão porq̃ nelle não achei outro mais q̃ estas palavras: *Por ser certo em direyto q̃ o cantar nas Igrejas he de jurisdição Secular* (A saber os Officios da Semana Santa, Gloria, e Credo e todos os mais cantos da Missa Solemne, porq̃ sobre estes as sentou o agravo). Nunca pude alcançar q̃ direyto era este, se era algum capitulo do direyto canonico ou alguma Bulla ou algum Decreto Ponteficio. Vendo agora a carta de V. Mag^{de} alcancey o q̃ não podia entender; porq̃ della consta q̃ o fundamento q̃ houye para huma tão grande novidade he huma Decizão da Sagra da Congregação dos Bispos e Regulares no anno de 1695, em 2 de Dezembro, citada por Moniceli (sic) no Seu Formulario, impresso em Roma no anno de 1713. Parece couza dura q̃ em virtude de huma tal Decizão q̃ não aparece (porque della não temos cá mais noticia do que cita la hum Autor) sem ser intimada pella via consuetueta. Sem sabermos se exprime a clauzula *consulto Pontifice*. Sem constar da generalidade ou restricção com q̃ falla; se assenta sobre alguma prohibição q̃ fes o Bispo Achilano. Sem constar se comprehende somente as muzicas

q̃ se cantão nas Igrejas das Diocezi e não nas q̃ se cantão nas Igrejas dos Regulares: o que não he verocimel porque não tem mais poder o Prelado Regular na Sua Igreja do q̃ os Bispos nas suas. Sem constar se a dita Decizão exprime ou não exprime a clauzula *Non obstante in contrarium consuetudine*. Se declara que aos seculares pertencem todo o genero de cantos na Igreja, ainda os mais proximos e immediatos à Missa Solemne; sem se saber em que termos procede a dita Decizão não tendo mais authoridade q̃ a do Autor q̃ cita. Torno a dizer que parece couza dura ex vi de hum tal principio, pronunciar hum Acordão com huma tão grande novidade, como he dizer q̃ o cantar nas Igrejas he da jurisdição secular com tal direyto q̃ os Bispos cometem violencia notoria prohibindo q̃ alguns não cantem. Se esta he a doutrina q̃ declara a Decizão citada, he direyto novo q̃ se me devia intimar para q̃ eu fosse obrigado a observalo, trazendo os requizitos e sendo passado na forma q̃ ordena o Papa Urbano 8º no Decreto de 11 de Agosto de 1632, ibi 'Hujus modi declarationibus, Decretis, seu Deciosionibus tam impresis quam imprimendis ac etiam manuscriptis nullam fidem in judicio, vel extra esse adhibendam, sed tantum illis, que in authentica forma (solito) sigillo, et subscriptione Em^{mi} Cardinalis Praefecti; ac Secretaris ejusdem Congregati onis pro tempore existentium munita fuerint'. Citado por Barboza Lezana e Silveira in Opusculo 2º resolut. 25 n. 7 ppg. 283. Deste novo direito podem tomar motivo os Leigos, como já tomarão poucos dias depois do dito Acordão para q̃ a seu arbitrio seja solemne a missa rezada, assim o fizerão com desordenado escandallo e o farão todas as vezes q̃ lhes parecer fundados no dito Acordão.

Senhor nestes termos peço e rogo a V. Mag^{de} com instantissima supplica q̃ estes dous pontos de direyto, hum tirado aos Bispos, qual he o das Luctuozas, e o outro adjudicado aos Leigos qual he o das muzicas (que a mesma carta confessa q̃ he Direyto Ecclesiastico) se decidão e declarem por Juiz competente, qual he o Summo Pontifice por q̃ só a este Juiz, e de nenhum modo aos Ministros de V. Mag^{de} pode pertencer o julgalos; e dandome V. Mag^{de} Li

cença recorrerey a Suprema Cabeça da Igreja e com a Sua decizão se findarão pleitos. A Real Pessoa de V. Mag^{de} guarde Nosso Senhor por dilatados annos. Bahya, 21 de Abril de 1716. S. Arcebispo da Bahia".

Aqui se conhece algo do que constava da primeira carta real e é contestado pelo prelado: o Conselho Ultramarino evoca para si a jurisdição do problema do estanco ("por ser certo em direito que o cantar nas igrejas é de jurisdição secular"). Entende-se, também, que a primeira carta do Arcebispo, geradora da polêmica, abordava as implicações estéticas da questão ("porque sobre estes as sentou o agravo"). Pelo menos é o aspecto propostamente enfatizado pelo bispo, e através do qual o estanco se tornaria mais defensável ante a autoridade secular; objetivo não alcançado, afinal.

A obra citada por D. Sebastião é o Formula- rium¹², de Francisco Monacelli (e não Moniceli, como diz o texto). A argumentação do arcebispo da Bahia é importante para a História Eclesiástica luso-brasileira. Nela o bispo simula ignorar o princípio do Padroado que resulta de sucessivas decisões em que o Papado delegara ao rei de Portugal atribuições do poder eclesiástico, culminando com a Bula de Julio III, de 1551, que anexa à coroa portuguesa o grão-mestrado das Ordens de São Tiago e de Aviz. Nesse compromisso entre a Igreja e o Estado a realeza exerce o governo civil e, por delegação, o religioso; cobra e administra os dízimos, nomeia bispos e párocos, constroi e conserva igrejas, remunera o clero e as funções de igreja, inclusive os mestres-de-capela leigos das cate- drais, pagos pela Fazenda Real. As lutas da con-

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

tra-reforma sô fizeram acentuar delegações já con- feridas desde o século XIV com a fundação, por D. Diniz, em 1318, da Ordem de Cristo que herda os bens da Ordem dos Templários. Religiosa e militar, a Ordem de Cristo visava a garantir as fronteiras do Algarve contra os mouros. Os privilégios as- similados no período da contra-reforma não fazem senão prorrogar a situação anterior de luta con- tra os infiéis, agora vindos do norte, e contra os quais a igreja necessita de aliados e proteto- res. Já em plena época da Reforma, em 1522, D. João III recebe do Papa Adriano VI a dignidade de grão-mestre da Ordem de Cristo e a transmite a seus sucessores. A partir dessa data a Coroa de Portugal cria um mecanismo de administração, apri- morado com o tempo, envolvendo, para a administra- ção política, o Desembargo do Paço e depois o Con- selho Ultramarino e, para a administração religio- sa, a Mesa de Consciência e Ordens. A institui- ção do Padroado oficializou a regulamentação e ad- ministração dos negócios eclesiásticos e espiritu- ais pelo poder secular, gerando o regalismo que no Brasil terá fortes reflexos ainda no fim do século XIX, e, no que tange às relações entre a Igreja e o Estado, ainda persiste veladamente em termos de repercussão histórica e cultural¹³

Monteiro da Vide insiste em invocar o direi- to canônico, as bulas e decretos pontifícios, isto é, o direito eclesiástico ("... nunca pude alcan- çar que direito era este...") como se sô a ele se curvasse. Ao conhecer que se invocava uma deci- são da Sagrada Congregação dos Bispos e Regulares passa a questionar, já no seu campo, a própria ci-

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

tação e a irregularidade da conduta administrativa de referida interpretação. Ao invocar o poder do prelado regular na sua igreja aventa, é claro, que nestas se praticaria de alguma forma o estanco da música, sem protestos de ninguém. A cláusula "non obstante in contrarium consuetudine" é convocada aqui para alegar que o estanco era já um costume generalizado, integrado, por que não, na legislação de circunstância que complementava as Ordenações vigentes no direito português, não revogável por mera citação equívoca que não é, sequer, a Decisão propriamente dita. E observa que as intimações sobre a secularidade da jurisdição devam ser-lhe feitas na observância dos requisitos páris, ou sejam, declarações, decretos e decisões impressas ou não, ou pelos instrumentos que devam trazer o selo e a assinatura dos Cardeais responsáveis ou dos secretários das congregações.

As consequências das novas normas são, para o arcebispo, também e até, de caráter litúrgico. Passaram-se quase dois anos até que se exarassem os pareceres do Procurador da Coroa e do Conselho. Fazem-no em 7 de janeiro de 1718. O primeiro considera a Congregação de Bispos e Regulares "tribunal sem suspeita e exemplar para todos" e que o inconformado arcebispo da Bahia devia argumentar com textos e comprovações contra a Decisão daquela Congregação. A Procuradoria impõe um texto básico sem sequer citá-lo... Agem melhor os conselheiros do Conselho Ultramarino: invocam pura e simplesmente "as concordatas e privilégios" do reino e a Bula papal de Julio III, isto é, os princípios do Padroado. Porisso afirmam não ter o arce-

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

bispo como recorrer senão aos "meios que tiver dentro no Reino". Aqui vão as duas peças, despoçadas por nós dos assuntos alheios à polêmica do estanco:

"... Dando-se de tudo vista ao Procurador da Coroa disse que não sabia que V. Magde pudesse justeficar mais a Sua real resolução que com huã sentença em caso semelhante prof ferida na Congregação de Bispos e Regulares que Sobrava para que o Reverendo Arcebispo sedesse pois hera aquelle Tribunal sem sospeita e exemplar para todos, principalmente não mostrando o Reverendo Arcebispo texto ou Voz em Contrario e, se entende que não houve tal sentença ou decisão, devia mostrallo.

Parece ao Conselho que ao Arcebispo da Bahia se deve escrever que se viu o seu papel com toda a atenção, mas que não pode deixar de se reparar que sendo elle hum Prelado de tantas Letras, e zelozzo do socego e quietação do Reyno, se não acomode com as sentenças e assuntos tomados Legitimamente sobre os dous pontos de que se queixa porque será de grande perturbação este exemplo porque com ele todos os mais eclesiasticos que não ficam satisfeitos das sentenças e recursos proferidos em Tribunaes competentes, recorrerão a Roma contra as concordatas e privilegios deste Reyno, e Bulla de Julho 30 que V. Magde não pode nem deve consentir em prejuizo de seus vassallos e que achandosse o Arcebispo grava do nas sentenças e recurso e assentos, poderá uzar dos meyoos que tiver dentro no Reyno, na forma que aponta o Procurador da Coroa ... cauzas julgadas em Juizo competentes, e elle mesmo Arcebispo, o reconhece assim pois não pede a V. Magde a averiguação destas sentenças por este meyo".

Esse é o parecer aprovado pela maioria dos oito conselheiros que rubricam o documento deixando em minoria o conselheiro João Pedro de Lemos que considera a matéria responsabilidade do Ouvidor da Bahia, Miguel Manso Preto, por "fabricar todos estes enganoo". Mas argumenta, e muito bem,

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

como o próprio arcebispo não o fizera antes.

"... Ao Conselheiro João Pedro de Lemos sem embargo de que reconhece q o recurso deste Prellado verte em tres pontos sobre os quaes jahou ve resoluções de V.Mag^{de} he de parecer q como o ditto Prellado modestissimamente representa de novo, e com novos fundamentos a paixão e ainda falta de verdade com q o Ouvidor geral da Bahia Miguel Manço Pretto informou a S.Mag^{de} sobre os dittos tres pontos, fica sendo da real Grandesa de V.Mag^{de} ouvir as justas queixas do mesmo Prellado e mandallo socorrer com justiça (pois as resoluções daquele Conselho foram deturpadas pelas informações cavilosas do Ouvidor geral e cabe uma revisão e restituição de direito pelo mesmo tribunal) ... Quanto ao prejuizo de todos os Prellados do Ultramar e de suas Igrejas em se mandar q os Muzicos cantem nellas só por escolha dos Mordomos independentes dos mesmos Prellados e q estes não possam impor penção algua aos Mestres das Capellas de Muzica das suas Diocezes: se descobre claramente o prejuizo dos mesmos Prellados e a perturbação da imunidade eclesiastic desprezo dos sagrados canones por ser direyto expresso q as Igrejas são totalmente izentas da jurisdicção secular e só geitar somente aos seus Prellados de tal sorte que dentro dellas nem seculares nem eclesiasticos sem Licença dos Prellados podem exercitar acto algum por pio e santo q seja de donde a fortiori vem que para os Muzicos cantarem nas dittas Igrejas devem primeiro obter Licença dos taes Prellados sem a qual lhes não pode aproveitar de nada a nomeação q delles fizerem os Seculares Mordomos das Confraternidades, não havendo texto algum que diga ou Doutor que athe agora se animasse a dizer que o Cantar nas Igrejas seja de jurisdicção secular, antes se mostra que o lugar de Monaceli no formulario impresso no anno de 713, e no qual se fundou a rezolução tomada neste cazo contra o Arcebispo, he allegado com notoria equivocação, porq tal se não acha que diga o dito Manacely (sic), e ainda q em verdade o dicesse pella oppnião deste Doutor senão devia alterar a inconroversia, e sempre observada desposição dos Consilios, Canones, Leys deste Reino, e Cumunissina dou

trina de todos os Doutores neste caso; e me nos nella deve vir em questão se o Arcebispo podia por penções aos Mestres das Capellas da Muzica da sua Diocezi especialmente sendo estas applicadas para decente sustentação dos Ministros da Sua Cathedral, q notoriamente vem necessitados e tem tão exiguas Congruas q dellas e com ellas não podem viver nem servir à ditto Cathedral q são os casos em que aos Bispos lhe he Licito por penções nos beneficios quanto mais nos officios quaes são os dos Muzicos e para os quaes não havendo Lemição algua de direito q restrinja o poder dos Bispos, lhes fica caindo a regra de que tudo o q pode o Papa em toda a Igreja pode o Bispo na sua Diocezi.

Em cuja consideração mostrandosse, como sem outra, q todo o detrimento que se tem dado a este Prellado teve principio nos enredos e falsas informações dadas pello ditto ouvidor geral ... que soube encobrir os rectos procedimentos do Arcebispo e a posse em q estava nesta parte enganando este Conselho e a mesma real pessoa de S.Mag^{de}."

O conselheiro pede ao rei restituição dos direitos em que estava o Arcebispo e que se suspendesse o ouvidor indo dar conta da razão de "fabricar todos estes enganos". Data-se tudo de Lisboa, 7 de janeiro de 1718, tendo no topo a menção: "Como parece ao Conselho. Lisboa Occidental, 2 de junho de 1718. Rey".

A argumentação do conselheiro João Pedro de Lemos é clara: 1) as igrejas são totalmente isentas da jurisdicção secular; 2) não há texto algum que sustente que o cantar nas igrejas seja de jurisdicção secular; 3) o Formularium, de Monacelli, não afirma tal coisa e, ainda que o afirmasse não revogaria o conjunto das leis vigentes e; 4) tudo o que pode o Papa em toda a Igreja pode o Bispo em sua diocese. O Padroado predomina mas já é posto

em dúvida, em princípios do século XVIII, por um conselheiro do próprio Conselho Ultramarino. Dez anos depois, ao reascender-se a polêmica na Bahia, o novo Arcebispo vai argumentar que se lhe negou o estanco mas não se tomaram as medidas para resolver a falta de música na catedral. O Conselho, então, mas somente então, opta pelo aumento das côngruas dos mestres-de-capela...

NOTAS

1. Nise Poggi Obino e Regis Duprat: A polêmica do Estanco da Música no Brasil colonial. Yearbook, Tulane University, New Orleans, USA, vol. IV, 1968, p.98-109.

2. Talvez a única abordagem, apenas tangencial, porque não era o escopo do trabalho, seja F. Curt Lange: Documentação Musical Pernambucana, Rev. do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, 1979, vol. 51, p.335-406. Aí o autor apresenta alguma documentação relacionada com o tema e parece não ter tido acesso ao nosso artigo sobre o Estanco da Música, publicado onze anos antes, nem ao meu artigo "Música na Matriz e Sé de São Paulo colonial", Yearbook, Texas, vol. XI, 1975, p.8-68, nos quais transcrevêramos alguma documentação até com as indicações precisas de arquivo. Provavelmente o autor não conhecesse os trabalhos em questão, não obstante serem publicados em revistas internacionais conceituadas, pois inclusive ignora a terminologia do estanco que não é nossa mas des tacada da própria polêmica observada na documentação que a aplica sistematicamente após 1709 e que é explicitada ("o estanque"), inclusive em um dos documentos estampados. É um caso de estanco da... musicologia.

3. Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa - AHUL, Cod.232, f.133 e v. A carta em questão: Rio de Janeiro, 2a. série, não catalogados, caixa 7.

4. V. Laima Mesgraves: A Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.31 e seg.

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

5. O documento deve referir-se à Colônia do Sacramento e o degredo, a engajamento compulsório do mestre-de-capela nas tropas de reforço que o governador do Rio de Janeiro enviou à resistência de Sebastião da Veiga Cabral nas incursões dos espanhóis contra a nova Colônia por estes retomada em 1706.

6. Certamente na ausência ou impedimento do rei D. Pedro II, assina o documento a Rainha, D. Maria Francisca de Savoia, sua esposa. AHUL, Cod. 232, f.216 e v.

7. AHUL, Cod.246, f.219v e 220. Trata-se de carta do Rei ao Governador-Geral do Brasil, de 22/9/1706 em que pede informações sobre lutas e proibição às músicas pelo Arcebispo, que cobra va 20.500 réis (há equívoco: são 2.500 réis) em cada festa. Aí, cita a carta do Ouvidor, com data referida no texto acima.

8. Biblioteca Nacional de Lisboa. BNL, Coleção Pombalina, Cod.642, f. 95v.

9. AHUL, Cod.246, f. 293v. Carta do Rei ao Procurador da Coroa, da Relação da Bahia, de 13/5/1711; que advertisse o bispo de Pernambuco por transgredir determinação anterior.

10. Id. ibid.

11. AHUL, Bahia, 1a. série, não catalogados, caixa 25, nº 7.

12. Formularium/Legale Practicum/Fori Ecclesiastici, In Quo Formulae Expeditionum/usufrequentium de his, quae pertinent ad Officium Judicis nobile, continentur/Opus Episcopis, Vicariis Generalibus, Aliis Que (etc) Venetiis, MDCCVI/Apud Antonium Bortoli/São quatro volumes, sendo o último, de 1709. A edição invocada no texto é a reedição de Roma 1713 (Tipis & Sumptibus Josephi Nicolai de Martiis/ prope Templum Sanctae Mariae Pacis). São tres volumes; o primeiro, de 1706 e o segundo, de 1708.

13. V. E. Hoornaert et alia: História da Igreja no Brasil, Petropolis, Vozes, 1977, tomo 2, p.160 e seg.

ART. 008, Salvador: 3-19, ago. 1983

MAETERLINCK E BECKETT: CORRESPONDÊNCIAS

Ewald Hackler

O que você não tem feito, atormentando-me com seu maldito tempo! É abominável! Quando! Quando! Um dia qualquer, isto não é suficiente para você, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia nós ficaremos surdos, um dia nascemos, um dia morreremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, isso não é suficiente para você? Dá-se à luz com um pé na sepultura, a luz brilha por um instante, então é noite uma vez mais.

(Samuel Beckett, *Waiting for Godot*,
Second Act.)¹

média em dois atos", de Samuel Beckett, tornou-se um sucesso fulminante nos palcos de Paris; quando esse surpreendente sucesso continuou em Londres e Munique; e quando *Godot* foi encenada na maioria dos palcos da Alemanha Ocidental, foi levantada a questão: era, esse sucesso, devido a um gosto literário transitório e na "moda"? Ou seria o resultado do esnobismo de uma nova burguesia — mais uma vez rica e arrogante depois da desastrosa segunda grande guerra? Essa burguesia, sobrevivente da guerra, estava — naquele momento de um novo boom econômico — livre da preocupação diária com alimento e das necessidades primeiras da sobrevivência e podia, então, interessar-se em ver no palco qualquer coisa de extremamente "moderno" ou "louco"? Ou será que a peça de Beckett atingiu refletir seu próprio momento histórico através de uma análise transfiguradora que, a despeito disso, permitia à audiência perplexa reconhecer-se nas insólitas figuras do *Godot*?

A peça de Beckett constituiu-se, sem dúvida, no exemplo mais marcante dessa tendência no teatro continental. Mas *Waiting for Godot* não foi um fato isolado: pouco tempo depois da guerra, em 1947, Beckett publicou em tradução francesa de sua própria autoria, o romance *Murphy* (que vendeu 95 cópias nos primeiros quatro anos) e, no início dos anos cinquenta, seu nome começa a surgir mais frequentemente como o autor de *Molloy*, *Mallone meurt* e *L'Innomable* — publicados entre 1951-1953

O romance *Mallone meurt* foi seguido pela dramatização *Endgame* e, depois disso, sucederam-se as peças de Adamov, Ionesco, Schéhadé e Vauthier —
ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

os mais importantes nomes, na França, no novo tipo de dramaturgia que depois foi denominada de "Teatro do Absurdo".

Já em 1950 *La Cantatrice Chauve*, de Ionesco, tinha sido produzida, sem que houvesse uma resposta imediata das platéias e da crítica; entretanto, as suas próximas peças ganhariam reputação na corrente geral do Teatro do Absurdo.

A influência dessa nova manifestação teatral espalhou-se rapidamente: Harold Pinter, na Inglaterra; Slawomir Mrozek, na Polónia e Duerrenmatt, na Suíça, são também exemplos notáveis do mesmo fenômeno na dramaturgia. Pode-se dizer, sem exagero, que com tais dramaturgos ocorreu uma revolução teatral com conseqüências radicais: o conceito formal de dramaturgia, as convenções do palco e o modo de observação da audiência já não eram os mesmos.

Godot e *Endgame* tornaram-se obrigatórias num repertório padrão de clássicos: a árvore sem folhas de *Godot* e as duas latas de lixo de *Endgame* transformaram-se em slogans visuais para o teatro de vanguarda dos anos sessenta. E o prêmio Nobel de Literatura em 1969 — apenas dezesseis anos depois da primeira montagem de *Godot* para Beckett, foi uma das poucas escolhas do Nobel que ninguém discutiu: ele era considerado uma autoridade, uma influência maior e reconhecida no teatro universal.

O "conteúdo" de *Godot* popularizou-se rapidamente: dois vagabundos (deveríamos usar a expressão francesa usada pelo próprio Beckett, "clochards"²) esperam, em qualquer lugar, por alguém que nunca
ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

aparece. Todavia, cada noite esse alguém -- Godot -- manda notificações: ele não tinha podido vir ainda, mas virá certamente no dia seguinte. Os dois *clochards* esperam que Godot possa modificar a situação sem esperança em que vivem. Eles permanecem esperando.

Esperar é o tema mesmo da peça e em torno disso se tece o seu enredo. Todas as especulações quanto a quem é Godot, se ele é Deus (God/Godot) ou não, não conduz a nada nem facilita a interpretação da peça. Beckett não está interessado no objetivo da espera -- como acontece com *John Gabriel Borkman*, de Ibsen; aqui, a espera ocorre durante sete anos, antes da peça começar. A lembrança das razões que causaram tal tortura de sete anos levam ao desastre; o uso muito especial do "método retrospectivo", por Ibsen -- que força seus personagens a perceberem a realidade sem a "mentira da vida" esclarece muito bem os propósitos dramáticos completamente diversos dos de Beckett. Daí a desnecessidade de forçar interpretações frequentemente errôneas sobre a identidade de Godot.

É claro que a dramaturgia extremamente complexa dos representantes do Absurdo não surge do nada: podemos encontrar padrões literários da mesma lavra de Verlaine a James Joyce ou de Antonin Artaud a Maeterlinck: nesses casos podemos entrever a antecipação -- formal e temática -- do retrato do homem moderno e no que ele se torna, delineado de modo tão pavoroso e exato por Beckett.

A peça em um ato de Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*³, foi inicialmente publicada com outra
ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

peça em um ato, *L'Intruse*, em 1890. Sessenta anos antes do *Godot* de Beckett e vinte e quatro anos antes que a Primeira Guerra Mundial começasse, o descendente de uma família flamenga, Maeterlinck, tratou de um tópico muito semelhante.

Como é também o caso de *Godot*, em *Les Aveugles* não se pode falar de um "enredo": o guia de um bando de cegos, um padre, morrera numa excursão pela floresta; os cegos encontram-se sentados em volta do padre morto e aguardam sua volta.

Essa situação tem o significado dramático -- de modo similar a *Godot* de que a categoria da ação, no drama, é substituída pela categoria da situação, a descrição da condição.

Maeterlinck começa sua peça quando o padre já está morto há muito tempo. Aqui, o autor deixa o padre morrer; ele se refere ao Deus morto de Nietzsche; e a condição física de ser cego indica a ausência do poder de escolha e de qualquer tipo de poder num mundo paradoxal e irreal. As diferenças entre Beckett e Maeterlinck são também consideráveis, como veremos com mais detalhe adiante.

A tragédia grega mostra o herói em conflito trágico com o destino; o drama clássico focaliza o conflito nas interrelações humanas. Maeterlinck concebe o homem como indefeso, mas seu colapso está colocado abaixo do destino. Não se trata do conceito romântico do homem como vítima de um destino cego e sem sentido -- como ocorre com Büchner em *Woyzeck* e *Danton*; nesse caso, como em outros, o determinismo biológico e a perversão social das relações humanas constituíam uma constante
ART.008, Salvador: 21-40, ago. 1983

nos temas trágicos do Romantismo.

Para Maeterlinck, a morte é o destino da humanidade *eo ipso*. Apenas a morte ocupa o espaço da ação no palco. Ela não tem contornos trágicos. Não há nenhum acontecimento que provoque a morte. Não há nenhuma responsabilidade diante dela, nem pecado nem culpa. O drama como tradicional espaço da ação perdeu sua função original. *Les Aveugles* não é mais drama, no sentido grego de *dran* (se é que o verbo grego para ação é realmente a origem do substantivo).

Faz sentido, portanto, a denominação "drama estático", aparentemente um paradoxo, que Maeterlinck ele próprio deu para suas peças de um só ato: a situação, na peça *Les Aveugles* como em outras similares, não é mais o ponto de partida para a ação. A condição física que pontilha o tema da peça subtrai de suas *dramatis personae* a habilidade para agir. Elas permanecem em passividade, sem redenção. Há apenas a tentativa desesperada para compreender uma situação sem saída. E essa tentativa é a única motivação para o diálogo, que, ou desenvolve-se como em linhas paralelas, ou carece por completo da esperada resposta dialética. Apenas o ritmo da troca mecânica de questões e respostas traça a linha do desenvolvimento verbal.

A peça é introduzida por uma indicação cênica geral, que se assemelha a uma descrição detalhada de uma pintura simbolista do fim do século dezenove. A densa substância poética da linguagem confere à indicação cênica de Maeterlinck uma função de prólogo épico para a peça:⁴ isso contrasta

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

ta violentamente com a ausência de sentido verbal, que segue as regras mecânicas de uma trilha sonora. A linguagem se torna autônoma quando o diálogo perde sua aposição aos caracteres individuais da peça; cada um dos cegos poderia dizer o que um deles efetivamente diz: "Há anos e anos nós estamos juntos, e nunca vimos um ao outro! Dir-se-ia que estivemos sempre sós! Precisa-se ver, para amar -- Sonho, às vezes, que enxergo. Eu vejo apenas meus sonhos"⁵. Não há mais qualquer individualização entre os falantes. A linguagem revela a atmosfera da peça. As *dramatis personae* não são mais "agentes" do drama; degeneraram em mero "objeto", despidos de qualquer existência individual.

Uma ênfase similar na vacuidade da existência humana existe em *Les Aveugles* e *Godot*, o que, entretanto, não se limita a essas duas peças entre si comparadas. *L'Intruse* e *Intérieur*, a última escrita por Maeterlinck em 1894, expressam a mesma dialética estratégica de isolamento mortal do indivíduo. "Um dia você será cego, como eu. Você estará sentado ali... no escuro, para sempre, como eu... Você olhará para a parede por instantes, então você dirá, eu fecharei meus olhos... E quando você os abrir de novo, não haverá mais parede. Um infinito vácuo estará ao seu redor, todos os mortos ressuscitados de todas as épocas o preencherão, e ali você se encontrará como um grãozinho de poeira no meio de uma estepe". Isso é o que Hamm diz a Clov no espaço nu do *Endgame* de Beckett.

Nesse tipo de dramaturgia não há traços de percepção pessoal, e, conseqüentemente, não há existência pessoal. Os *clochards* de Beckett têm

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

nomes -- Estragon e Vladimir. E a inquestionável atividade na variação de Bozzo em Pozzo no trágico cômico PPPOZZZO! conduz a "Eu conheci uma vez uma família chamada Gozzo. A mãe tinha gonorréia". Isso se passa à frente do cenário: "Uma estrada campestre. Uma árvore. Noite"⁶. Tal anulação de uma última e final tentativa de manifestação pessoal, através de um nome -- o "inominável" da existência humana -- encontra sua analogia nos inomináveis cegos de Maeterlinck. Eles se diferenciam apenas pelas suas idades ou carências físicas: três homens que nasceram cegos, um cego muito velho, o quinto cego (que é também surdo), o sexto cego (que pode distinguir a luz da escuridão), três cegos que rezam⁷, e assim por diante.

Maeterlinck descreve a topografia do cenário para seus *Cegos* através de "os sufocantes e inquietos ruídos da Ilha". O cadáver do padre organiza o centro do grupo sentado de cegos sem nome. Ao redor do grupo o mar ruga, batendo-se contra os rochedos.

Pode-se encontrar, na tradição literária, o uso freqüente do espaço-ilha como um espaço teatral significativo, da *Tempestade* de Shakespeare ao *Gulliver* de Swift: a descrição alegórica da existência humana e seus pensamentos através do isolamento no oceano, tem se mostrado um protótipo de transformação, em literatura.

Strindberg, que mais tarde expressaria sua hostilidade ao movimento simbolista, e no mesmo ano do "drama estático" de Maeterlinck, começa a desenvolver a sua própria versão do drama simbolista, introduzindo a imagem da ilha de modo alta

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

mente excêntrico em sua dramaturgia: "A sala desaparece. À distância, vemos a pintura de Boecklin "A Ilha dos Mortos"⁸. Da ilha, ouve-se uma melodia suave, agradável, melancólica. Fim". Essa é a indicação cênica final de *Sonata dos Espectros* (1907), quando é introduzida uma projeção de pinturas conhecidas como um elemento funcional na cenografia.

A obra de arte de Peter Breughel *Os cegos* (1564) desenvolve um tema que Bosch já havia introduzido na pintura flamenga. Max Dvorak, na sua análise dos *Cegos* de Brueghel⁹ faz a seguinte observação a respeito da antinomia entre a paisagem pacífica e a trágica e inexorável linha da procissão dos cegos:

Dese modo, um momento trágico grandioso desenvolve-se ao lado do efeito dinâmico e contrastado da diagonal barroca do espaço pictórico.... A natureza é indiferente.... Em algum lugar alguns pobres cegos foram vítimas de um acidente.... Ninguém vai dar atenção.... Mas o que podia parecer um acaso, um acontecimento único temporal e espacialmente limitado, incorpora o destino do qual ninguém consegue escapar e ao qual a humanidade inteira é cegamente submissa⁹.

Os cegos de Maeterlinck, *stricto sensu* encontram-se mais próximos do conceito de "drama de desenvolvimento", quando pouco a pouco, cessam de acreditar na volta do seu guia. Os *clochards* de Beckett já não acreditam na vinda de Godot, desde o início. Os cegos de Maeterlinck e os vagabundos de Beckett reúnem-se à desesperada visão do existencialismo -- os "heróis absurdos" de Camus já são seus irmãos. Mas os cegos de Maeterlinck são mais rígidos -- o que, no entender de Søren

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983



Kirkegaard, constitui-se traço dominante do existencialismo mais tardio. Em Camus, o medo e o desespero são, em si próprios, meios para a ação (em última análise, o suicídio procurado de Marsault). Tal saída não existe para a concepção dramática de Maeterlinck e Beckett.

O axioma de Camus -- o de que é vital lutar ininterruptamente contra a peste, e o slogan de Sartre -- "estar condenado à liberdade", tornam-se obsoletos antes de seu próprio tempo. O desespero se transforma em condição permanente: não há energia suficiente para tomar-se uma decisão: a exaustão é completa. "Estou cansado de ficar sentado", diz um dos cegos em Maeterlinck; "Não posso continuar", diz um dos personagens de *Godot*. É tarde demais para uma livre decisão de escolher outra coisa que não a passividade; não há mais energia ou resquício de vitalidade. Os cegos poderiam tentar seu caminho de volta para o asilo, mas não o fazem -- esperam, sem esperanças e amedrontados. Eles sacrificam o único dom real de que dispõem: o seu livre arbítrio. "Perdemos nossos direitos?", pergunta Estragon; "Nós renunciamos a eles", retruca Vladimir, na peça de Beckett. Os dois vagabundos tentam enforçar-se; mas como numa repetição cínica da vacuidade de gestos de certas práticas do vaudeville, a corda rompe e as calças de Estragon caem. Resta-lhes a continuidade: "Nós não somos santos, mas cumprimos nosso compromisso. Quantas pessoas podem vangloriar-se disso?" Eles encontram a resposta desesperadora, mas simples, para a questão de como safar-se na vida: ir, prosseguir, a despeito da dor e do tédio.

dio, fechar os ouvidos para o silêncio desencorajador e absurdo. A força do hábito dá à circunscritância a mais triste das formas de continuidade: estar vivo é estar condenado a continuar, diríamos, parafrazeando e mudando o sentido final do famoso slogan sartriano antes mencionado. Esse resíduo ralo da vida secciona o tempo numa seqüência desdiferenciada de momentos vazios. O progresso do tempo é mostrado em Beckett através de uma metáfora irônica: o primeiro ato de *Godot* fecha com o "Sim, vamos" de Vladimir. Depois dessa decisão de firmeza aparente, segue-se a indicação cênica de Beckett: "Eles não se movem", e a cortina cai¹⁰.

Parece que Beckett multiplica o tratamento atípico do tempo no drama, com a intersecção de intervalos ilógicos e formalmente desnecessários.

O segundo ato inicia-se com a indicação cênica: "Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar... O chapéu de Lucky no mesmo lugar". Mas há uma diferença, o que é mostrado através de um detalhe pobre e tocante: "A árvore tem quatro ou cinco folhas"¹¹.

Na sua *Cantora Careca*, Ionesco usou as batidas mecânicas e bizarras de um relógio para acompanhar o diálogo do Sr. e da Sra. Smith, cortando, assim, esse diálogo em seções fragmentárias e sem sentido. Com esse artifício, surge no palco uma apresentação artisticamente perfeita de anos de uma vida monótona a dois. A força do hábito é uma sentença para a vida inteira, no caso de um casamento classe média.

Há uma estreita analogia entre tais tendências do Teatro do Absurdo e o esforço dos dramaturgos simbolistas de 1890 para criarem um drama de sugestão, mistério e correspondências ocultas através do uso da seqüência do tempo no palco.

Na indicação cênica de Maeterlinck para *Les Aveugles*, encontra-se uma orquestração completa com muitas ordens de elementos que indicam o correr do tempo. Ou, como na trilha sonora, tais indicações continuamente evocam o sentido subspíquico do conceito simbolista da natureza: "Um vôo de pássaros da noite levanta-se subitamente na folhagem", ou "uma corrente de vento balança a floresta, e as folhas caem, grossas e melancólicas". Outras vezes, a indicação tem a função de um ritmo categorizador, como é o caso dos fragmentos a seguir: "Nesse momento o vento levanta na floresta, e o mar ruga de repente e com violência, esbatendo-se contra os rochedos muito próximos". Muitas vezes a indicação cênica move-se dentro de padrões simbolistas, sobretudo quando invocam uma ação imaginada: "Um som de passos é ouvido, afastando-se para longe, nas folhas mortas"; ou "Um grande cão entra na floresta, e passa em frente dos cegos --Silêncio". É evidente que depois de cada interrupção desse gênero o diálogo focaliza um ponto diferente e começa a seguir outra trilha -- tão vazia de sentido como a que a antecedeu. Também elementos com significados claramente simbólicos são incluídos nesse complexo sistema: "Um relógio, muito longe, bate doze horas vagarosamente". A peça inteira é acompanhada pela fala estranha de "três cegas idosas em oração"¹². O mover-se

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

nervoso de uma monótona oração constitui uma linha independente na peça: sua estrutura polifônica torna-se evidente através de um complexo sistema de elementos que opera ininterruptamente e se mistura com frequência ao tecido das vozes humanas. Essa obsessão em retratar o tempo como elemento central e significativo confere às peças da primeira fase de Maeterlinck um caráter musical predominando sobre o teatral e o visual; o oposto ocorre com *Uma Peça de Sonho*, de Strindberg, onde a diversidade visual resulta numa linguagem sugestiva de imagens fantasmáticas.

Em Strindberg, a concepção do tempo como entidade teatral distancia-se da concepção de drama em Maeterlinck. Em *Uma Peça de Sonho*, logo depois que o Oficial aparece como um jovem atraente, ele retorna, e então, "está coberto de poeira e as rosas estão fanadas". Uma página e uma cena mais tarde, "o Oficial retorna. Agora ele está velho e grisalho, esfarrapado e com sapatos gastos. Carrega os talos das rosas. Titubeia para trás e para frente, vagarosamente, como um ancião..."¹³ No final da peça o Oficial reaparece, de novo jovem. Com isso, Strindberg conduz sua peça ao seu ponto de partida; tal recurso reflete a atenção que Strindberg devotou aos aspectos formais do drama -- como também ocorre com outros simbolistas. Mas não se pode minimizar o fato de que suas peças nunca negam sua origem, que se encontra no ato padrão e nas concepções cênicas múltiplas, a despeito dos esforços de Strindberg em disfarçar as seções convencionais da composição original com sua "técnica de fusão". Esse é provavelmente o

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

ponto que distingue o método agudo e rígido de Maeterlinck da produção simbolista da época, e permite-nos aproximá-lo do Teatro do Absurdo de nos sos dias.

Tanto Maeterlinck como Beckett devotam uma atenção obsessiva ao princípio artístico da contração. Cada obra tem de ser despida, mais e mais, de seus inessenciais. Encontramos a seguinte observação no conciso e polêmico estudo que Beckett fez de Proust (escrito vinte anos antes do *Godot*):

Para o artista, que não lida nas superfícies, a rejeição de amizade não é apenas razoável, mas uma necessidade. Porque o único desenvolvimento espiritual possível está no sentimento de profundidade, a tendência artística não é expansiva, mas uma contração. E arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação¹⁴.

O universo fecha-se rigidamente sobre os caracteres desse tipo de experimento dramático. Mas também o escritor desses dissonantes *runes* de desespero é um solitário -- como Beckett, que deliberadamente isolou-se por cinco ou seis anos enquanto escrevia estórias sobre homens que se isolavam em seus quartos escrevendo estórias (como em *Embers*, escrito e transmitido em rádio em inglês, 1959).

Essas tentativas de auto-experimentação têm método: o romance *Inferno* de Strindberg é essencialmente baseado nos seus próprios pensamentos e experiências durante o ano de 1896. Mas seria simplista reduzir tal método a um excêntrico diário de crises com pesadelos ocultos e alucinatórios -- que o poeta terá usado como estímulo para sua fan-

tasia. Isso significaria que os sofrimentos de Strindberg, suas paixões, decepções e agonias de amor eram de natureza teatral, condições que o próprio poeta produziu para mais tarde utilizar como estímulo estético. Em outras palavras, po-
der-se-ia deduzir que o poeta teria sido desonesto em suas cartas e diários durante todo o tempo. Seria mais razoável acreditar que a pessoa descri-
ta algumas vezes mente e algumas vezes diz a ver-
dade. Não é realista acreditar que o poeta teria mentido constantemente. Não se pode fazer os ou-
tros de tolos todo o tempo. Além disso, o críti-
co que segue tal argumentação não parece ver, que uma tendência literária dos noventa corria por de-
trás do *Inferno* de Strindberg¹⁵.

Algumas das correntes da crítica contemporâ-
nea fabricaram a lenda da vida que se sacrifica à arte. Parece que alguns dos seus representantes se irritam com a evidente genialidade dos simbo-
listas, quando eles reduzem os grandes temas às suas contrapartes psicológicas diminutas¹⁶. Será tão difícil considerar o binômio "vida como obra de arte" | "arte como obra da vida" como a pró-
pria atmosfera estética do século dezanove? E en-
tender, então, que essa troca ou essa identidade constituem um método de trabalho extremamente fe-
cundo -- que permitiu aos artistas um confronto radical com suas existências, e, em consequência, uma compreensão mais aguda do problema da existên-
cia humana no fim de um século que antecedeu a primei-
ra catástrofe de proporções mundiais?

O simbolismo situa-se no desenvolvimento in-
telectual de todo o século dezanove, entre o radi-
o.

calismo e o irracionalismo (melhor seria dizer anti-racionalismo, desde que tal movimento representou um profundo repúdio ao cientificismo do século). A periodização do século em realista, naturalista e simbolista corresponde apenas a um reduzido aspecto do panorama geral. A concepção dramática de Ibsen e Strindberg, por exemplo, não se define como pertencente a uma ou outra tendência, desde que possui pretensões estilísticas e ideológicas contrastantes. Tudo o que escreveram poderia ser lido com chaves diferentes; podem parecer "simbolistas", "naturalistas" ou "realistas" -- a depender das circunstâncias sociais sob as quais se considera uma peça individual.

Verdade é que para os primeiros dramas de Maeterlinck a denominação "simbolismo" é mais que uma mera palavra; mas mesmo ele se encontrou voltado intensamente para as questões da verdade social e da mentira social. Quando sua fuga da realidade¹⁷ conclui-se num resultado mais esotérico ou extravagante, não se pode esquecer que essa fuga sugere frontalmente que a "realidade", de terrível, deve ser evitada; além disso, podemos sempre perguntar-nos: qual é a "realidade real" -- a que está sob os nossos olhos, ou a que não se mostra de imediato? Não podemos esquecer-nos que o século dezanove é também o século do pluralismo, das possibilidades e dos grandes avanços na área da psicologia, sobretudo com Freud, que desmascara o "real" efetivo na busca de uma maior lucidez e dimensão humana.

Quarenta anos antes das primeiras publicações de Maeterlinck, H.J. Anderson descreveu, em *As ART. 008*, Salvador: 21-40, ago. 1983

Roupa Nova do Imperador a estrutura da mentira, caracterizando-a como mito social; todos sabem que se tratam de mentiras, mas as manipulam como se fossem verdades. A humanidade precisa de mitos a fim de sobreviver. A "mentira da vida" de Ibsen repousa numa experiência coletiva e geral no século dezanove, antecipada em numerosas afirmativas. Marx denomina essa característica de "Überbau", Freud fala de "Verdrängungen". A dramaturgia simbolista desmascara os mitos da vida e da morte e concebe a imagem de uma humanidade metamorfoseada num mundo sem deus, todavia, não mais distorcida que a realidade: "A realidade não é realista", é como Ionesco concisamente descreve tal condição. "Vejo apenas o que eu sonho", diz um dos cegos de Maeterlinck. "Eu estava sonhando que era feliz", diz Estragon; e Vladimir: "Nós temos tempo para crescer. O ar está repleto de nossos gritos. Mas o hábito é um grande matador".

Esse é o veredito teatral de nosso mundo, habitado pelas crianças do Absurdo. Acostumamo-nos a ler sobre as grades dos campos de concentração: "O Trabalho liberta"; a ver as placas, fora das câmaras de gás e dos crematórios que trabalham dia e noite: "Por favor, lavem as mãos! A Limpeza é o primeiro Dever!"; tomamos conhecimento de que o assassino é também um devotado pai de família; que em nome de sistemas políticos e filosóficos que se baseiam em princípios humanos, milhões de vítimas inocentes são sacrificadas. Sob condições como essas, a tentação do Absurdo torna-se permanente.

Em antecipação ao *Teatro do Absurdo*, Maeterlinck
ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

traçou um retrato perfeito de nossa existência¹⁸ e quando se considera o que homem tem feito do mundo nos últimos noventa anos, encontra-se a realização precisa das profecias da poesia do século dezenove. Foi dado a Beckett confirmar essa espantosa correspondência.

NOTAS

1. Samuel Beckett. *Waiting for Godot*. Nova Iorque, Grove Press, 1954.

2. "Clochard" se aplica ao marginal social, urbano, desempregado e solitário, que vaga errante pelas ruas da grande cidade.

3. Primeira tradução inglesa por Richard Hobey (1894-1896), Stone & Kimball & Co., Nova Iorque. Primeira tradução alemã por Leopold von Schlözer, 1897, Verlag von Albert Langen, Munique. Primeira produção alemã em 1959, Theater am Dom, Colônia. Direção de Carl-Heinz Caspari; cenário e figurinos de Ewald Hackler.

4. Refiro-me ao início da indicação cênica de Maeterlinck a *Les Aveugles*, quando ele descreve o cenário e o padre; essa parte constitui apenas um terço do total de indicações cênicas: "Uma antiga floresta norueguesa, de aspecto eterno, sob um céu de estrelas profundas. No centro, e no profundo da noite, um padre muito idoso encontra-se sentado, envolvido num amplo hábito negro. O torso e a cabeça, levemente voltados para cima e mortalmente imóveis repousam no tronco de um gigantesco elmo oco. A fisionomia mostra-se assustadoramente pálida, de uma lividez imóvel de cera, na qual a púrpura dos lábios entreabre-se ligeiramente; os olhos cegos, fixos, não olham mais para fora do lado visível da Eternidade e parecem der

ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

ramar-se com tristezas imemoriais e lágrimas. O cabelo, de alvura solene, cai em cachos hirtos, ásperos e ralos, por sobre uma face mais iluminada e mais cansada do que tudo o que a rodeia no silêncio atento desse modo melancólico; as mãos dolorosamente finas, contraem-se rigidamente por sobre as coxas" (*Les Aveugles*).

5. Maurice Maeterlinck. *The Blinds* {*Les Aveugles*}. Trad. de Richard Hovey. Nova Iorque, Stone & Kimball & Co., 1894, 1896. In: *Representative One-Act Plays by Continental Authors*. Seleção e notas biográficas de Montrose I. Moses. Boston, Little Brown & Co., 1922.

6. Indicação cênica de Beckett para o cenário de *Godot*.

7. Indicação cênica de Maeterlinck e *dramatis personae* em *Les Aveugles*.

8. Arnold Böcklin era um pintor de paisagem suíço. *A Ilha dos Mortos*, seu trabalho mais conhecido, é o exemplo mais divulgado da pintura simbolista na Europa. A pintura foi também a inspiração para uma peça fragmentária de Strindberg, *A Ilha dos Mortos* (1906). Böcklin começou os esboços para essa pintura em 1889 e suas reproduções foram imprimidas com frequência em resenhas da época.

9. Max Dvorak *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munique, 1928.

10. Esse fechamento é idêntico ao do segundo ato, que conclui a peça.

11. Indicação cênica de Beckett, segundo ato. Observe-se o comentário irônico, nas mudanças cênicas extensivas, do teatro convencional: com "quatro ou cinco folhas" Samuel Beckett ridiculariza toda uma classe de cenógrafos arrogantes obssessivos pela técnica! O limoeiro em *Uma Peça de Sono*, de Strindberg, antecipa tais soluções radicais.

12. Indicação cênica aos personagens da peça.

13. Indicação cênica de Strindberg para *Uma Peça de Sono* (1902).
ART. 008, Salvador: 21-40, ago. 1983

14. Samuel Beckett. *Proust, an Essay*. Londres, Dolphin Books, 1931.

15. Esse gênero tem suas fontes em Baudelaire e Josephine Peladan, que em 1884, publicou *Le Vice Suprême*, onde tais tendências já estavam completamente formadas.

16. A recente biografia de Strindberg, escrita pelo jornalista sueco Olaf Lagerkrantz é um exemplo dessa tendência (Frankfurt, 1980).

17. "Weltflucht" foi o termo introduzido para essa tendência pela crítica alemã desde o *Homburg* de Kleist, que pode ser traduzido em português como "fuga deste mundo".

18. Esse problema da afinidade entre Maeterlinck e Beckett não tem sido apontado com frequência. B.O. States, no seu estudo sobre *Godot*, escreve sobre Maeterlinck numa nota de rodapé: "O realismo, desde Chekhov e Maeterlinck descreve uma crescente fascinação pelo princípio "plus ça change": o evento se espalha através de seus próprios interstícios psicológicos". Entretanto, consultando-se o índice da obra encontra-se uma série de referências a "A função de Deus na tragédia; origem do nome; Godot como Deus" e assim por diante (Bert O. States, *The Shape of Paradox: An Essay on "Waiting for Godot"*. Berkeley, Editora da Universidade da Califórnia 1978).

* Todos os textos em língua estrangeira foram traduzidos pelo autor; mantiveram-se no original os títulos das obras consultadas no original; traduziram-se para o português títulos de obras lidas em traduções.

ESCUTAR E COMPREENDER MÚSICA

Victor Flusser

Abordando o problema da compreensão musical, confrontamo-nos imediatamente à questão da natureza de seu conteúdo que podemos, de maneira sucinta, encarar de duas formas distintas. O conteúdo ou é *inerente* 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
ART. 008, Salvador: 41-48, ago. 1983

distinguir duas análises da compreensão musical. Uma racional e objetiva e outra intuitiva e subjetiva. Para uma a 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 uma língua que compreendemos sem "pensar", ou indiretamente através da interação dialética entre a subjetividade do ouvinte e a matéria musical.

É subjacente a toda reflexão sobre a compreensão, o aspecto da "correção" do compreendido e especificamente em termos musicais como é que podemos afirmar que uma música foi bem ou mal compreendida? A adequação da compreensão musical é abordada diferentemente segundo a opção primeira sobre a compreensão: racional ou intuitiva.

Se considerarmos a abordagem subjetiva e intuitiva, toda tentativa isolada de se julgar uma compreensão musical se revela comprometida de antemão pois a projeção do ouvinte no enunciado musical constitui um elemento desconhecido na relação de compreensão. É porém possível, generalizando esta abordagem, fixar critérios quantitativos que determinariam a veracidade de uma compreensão. Sendo extremamente difundida entre nós esta maneira subjetiva de se aproximar da música, poderíamos dizer que aquilo que for compreendido pela maioria das pessoas, ser o conteúdo da música em questão e que compreender como a maioria das pessoas é compreender bem. *A normalidade como critério de adequação*, ART. 008, Salvador: 41-48, ago. 1983

o desvio da norma como critério de incompreensão. Esta é a posição dos sociólogos empíricos da música, que afirmam que toda tentativa de dar um sentido para uma música, de determinar uma compreensão única e clara, é uma violência semiótica e um ato de imposição ideológica. Acreditando na neutralidade, objetividade e valor científico do aspecto quantitativo e representativo de uma informação (estatísticas e entrevistas) eles constroem um sistema que lhes permite definir o conteúdo de uma música e analisar a adequação da compreensão musical. Porém, se efetivamente dar um sentido único a uma música é uma violência formal ou uma manipulação de linguagem, (a obra artística e a música em particular é polissêmica por definição) aceitar a "opinião pública" como um dado neutro, reveladora do verdadeiro conteúdo de uma música, me parece igualmente uma manipulação, pois uma música não é escutada num vazio existencial ou social, e a opinião pública não é independente das determinações de um momento histórico. Ela é o reflexo da ideologia dominante, e aceitá-la como verdadeira, adequada, é aceitar como verdadeiros e adequados os valores ideológicos de uma época.

Uma outra possibilidade de julgarmos da veracidade de uma compreensão musical está ligada diretamente à abordagem racional, objetiva do fenômeno a ser compreendido. Como todo código, também a música é organizada significativamente, isto é, seus elementos tem funções diversas, segundo o contexto no qual se encontrarem. Compreender corretamente uma música seria então, reconhecer e descobrir as funções de seus vários elementos. Descobrir uma variação do tema, uma cadência plagal, uma nova instrumentação de um motivo, e decodificar estas informações, ART. 008, Salvador: 41-48, ago. 1983

mações dentro de uma estrutura geral, é compreen
der bem uma música. A compreensão racional corre
ta de uma música é então a análise formal do escu
tado e só pode ser atingido por um comportamento
adequado de audição: a escuta objetiva. Se com
preender corretamente uma música é escutá-la corre
tamente, observemos um pouco mais em detalhe o fe
nômeno da escuta.

Existem diversas maneiras de nos servirmos de
 nossos ouvidos e escutar uma música, o ruído do mar,
 uma buzina, são operações auditivas diferentes. O
 comportamento de audição cria conforme duas variá
 veis: o objeto a ser escutado e a intenção do ou
 vinte. A compreensão racional e objetiva da músi
ca, baseia o seu critério de adequação da compreen
são na adequação da audição ao escutado (primeira
 variável do processo da audição), e coloca a inten
ção do ouvinte como elemento modificador do proce
so auditivo, como um dado secundário e frequente
mente responsável pelas "mãs" compreensões da músi
ca. Evidentemente que a abordagem intuitiva e sub
jetiva, dá uma importância muito maior para esta se
gunda variável do comportamento de audição.

Quais são estes diversos processos de audi
ção? Como podemos classificar as audições por exem
plo do aluno cansado ou desmotivado que escuta o
discurso de seu professor como um ruído de fundo e
 que segue com toda a sua atenção o zumbido de uma
 mosca? Da dona de casa que escuta os Papillons de
 Schumann lavando a sua louça e conversando com sua
 vizinha, ou de sua filha que sonha com o seu namo
 rado escutando uma canção romântica ou o ruído de
 uma moto que passa na rua? Do jovem músico que se
 ART. 008, Salvador: 41-48, ago. 1983

que atentamente a interpretação de um coral da re
nascença ou de seu vizinho de poltrona que tenta
descobrir o timbre da voz de sua esposa que canta
no coral? Vários autores já se preocuparam com es
te assunto, como por exemplo Georges Friedmann,¹
 Françoise Escal² e Adorno³ na sua tão conhecida tipo
 logia de auditores. Porém quem a meu ver sistema
tizou mais claramente as diversas maneiras de audi
ção foi Pierre Schaeffer⁴ em seu artigo "Som et
 Communication". Ele divide o fenômeno da audição
 em quatro níveis:

a) escutar b) ouvir c) "perceber" d) compreender

Escutar e ouvir são relacionados com o som con
creto, com o som enquanto vibração pura. Escutar
 é tomar o som como índice (eu escuto aquilo que
 chega até os meus ouvidos), e ouvir é abordar o som
 como sinal (ouvindo o apito do trem eu não atraves
so a via férrea).

Já "perceber" e compreender são relacionados
 com o som abstrato. "Perceber" é tomar o som como
 objeto sonoro qualificado, não importando o objeto
 em si, mas a sua qualificação num contexto determi
nado, e compreender é o ato de decodificar um sig
no.

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 mú
sica; se ele tentar descobrir referências instru
mentais, sons especiais, se ele tentar receber o
 "som perfeito", ele ouve ou "percebe" a música; se
 finalmente ele decifrar a composição musical, ele
 ART. 008, Salvador: 41-48, ago. 1983

compreende a música.

Voltemos agora para o problema da compreensão musical, e lembremos que para uma abordagem racional da compreensão, o tipo de audição deve ser determinado pelo objeto a ser escutado, para que uma música possa ser bem compreendida. Escutar, ouvir, perceber ou compreender podem assim ser tipos de escuta que se adequem a músicas diferentes, e não como é normalmente subentendido que só a escuta "compreensão" poderia propiciar uma correta compreensão musical. Por exemplo, é processo de audição adequado a uma música de fundo num elevador, *escutá-la*. Se eu quisesse ouvi-la ou percebê-la, não estaria mais compreendendo corretamente esta música. Devo por exemplo ouvir ou perceber uma canção ou talvez uma música de filme e devo compreender uma composição "erudita".

Escutar corretamente porém é também saber que a música de fundo é feita para não ser escutada e que ela obedece interesses econômicos muito precisos; que a canção política é frequentemente uma possibilidade de veiculação de idéias em forma de metáforas; que Haydn era um funcionário da corte dos Esterhazy; que Luigi Nono é politicamente engajado na política da Itália de hoje; etc... A compreensão correta de uma música, do ponto de vista racional e objetivo, não é então somente ligada a seu texto, mas também a seu contexto.

Quanto à compreensão subjetiva, intuitiva, vemos que o comportamento de audição é determinado pela intenção do ouvinte. A compreensão e o compreendido surgem da interação entre o ouvinte e a mú

sica. Que a mensagem da música apareça desta relação se explica pela ausência do parâmetro semântico na linguagem musical, pela falta de significado extra musical unívoco do enunciado sonoro. A mensagem é então uma "criação" do ouvinte a partir da música. Ele se torna assim co-autor do enunciado e a sua audição é dinâmica e transformadora. Levi Strauss, comparando música e mito observa "a mesma inversão da relação entre emissor e receptor, pois no final das contas, é o segundo que se descobre significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em si mesmo, eu me escuto através dela." Ele diz que o mito e a obra musical "aparecem como os maestros cujos ouvintes são os silenciosos executantes" (*Le cru et le cuit*)⁵. Terminando este artigo poderíamos dizer que a compreensão da música - linguagem poética - (não abordamos aqui a música como instrumento funcional), oscila entre o processo de decodificação formal e a participação ativa na reelaboração de seu sentido. Porém ambas estas abordagens são somente aproximações do sentido da música, que, como o de toda arte, não é claro e explícito.

Lembremos estes versos de Rilke:

(Die wörter im Gedichte) sind nur die Mauern dahinter
in immer blauern Bergen
schimmert ihr Sinn.

(as palavras da poesia são somente os muros, atrás dos quais, em montanhas sempre mais azuis, luz o seu sentido).

NOTAS

1. Georges Friedmann, *Ces merveilleux instruments*, Paris, Ed. Denoël, 1979. Neste livro as informações sobre música aparecem no capítulo "Rôle et place de la musique dans une société industrielle", p.235-253.
2. Françoise Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris, Ed. Payot, 1979, p.187-209, capítulo "L'écoute de la musique".
3. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt, Ed. Suhrkamp, 1977, p.14-34, capítulo "Typen musikalischen Verhaltens".
4. Pierre Schaeffer, *Son et Communication*. In: Revista *Cultures*, vol I nº 1, Paris, Unesco, 1973, p.57-86.
5. C. Levi-Strauss, *Le cru et le cuit*. Paris, Ed. Plon, 1964, p.25.

CIRCUITO ABERTO: DERIVAÇÕES
SERIAIS EM ANÁLISE

Paulo Lima

ABSTRACT

This is an article which follows a chart of instructions created in order to diversify the directions of development of a given text fragment (premise=pre).

1. pre_2.spe_3.neg_4.gen_5.neg_6.spe_7.par_8.imp

2.1	3.1	4.1	5.1	6.1	7.1	8.1
2.2	3.2	4.2	5.2	6.2	7.2	8.2
2.3	3.3	4.3	5.3	6.3	7.3	8.3

.

pre=premise gen=generalization
spe=specification par=particularization
neg=negation imp=implication

The choice of this structure meets the desire to obtain a maximum of distinct consequences from *pre*. The coherence of this work — its theme — depends precisely on the amplitude of raised questions. The same instructions used to generate the horizontal direction are applied to the vertical one, in retrograde non-strict order.

Drabkin's statement about theme. Sonata-form theory as an anatomy of musical discourse. Czerny's positivist account of sonata-form. A language used to describe a composition must reflect upon itself. Thematic ideas about Beethoven's op.2 n.º 1/I. The way Dahlhaus speaks of A.B.Marx. Thomas Mann and the production of evidence to support a thesis. How to develop a critique of music theory. The concept of climax. Form and time processes. *Thematic blindness* and Tovey's definition of theme. *Prediction* and *retroactive-correction* revisited. Melodic ambiguity presented by the beginning of Brahms sonata for cello and piano op.38.

RESUMO

Trata-se de um artigo construído a partir de um fluxograma, o qual reúne em duas direções (horizontal e vertical) derivações de um fragmento *p* (premissa):

1.pre—2.esp.—3.neg—4.abs—5.neg—6.esp—7.apl—8.imp

2.1 3.1 4.1 5.1 6.1 7.1 8.1

2.2 3.2 4.2 5.2 6.2 7.2 8.2

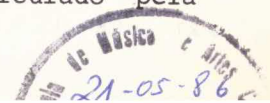
2.3 3.3 4.3 5.3 6.3 7.3 8.3

.....

A escolha dessa estrutura atende ao desejo de alcançar um máximo de consequências distintas, de *p*. A coerência do texto depende justamente da amplitude de aspectos levantados, e contrasta com a prática acadêmica de limitar as possíveis consequências de um determinado tema.¹

As derivações de *p* são obtidas através operações tais como *especificação* (2 e 6 na ordem horizontal), *negação* (3 e 5), *abstração* (4), *aplicação* (7) e *implicação* (8). As mesmas operações são usadas para construir a direção vertical porém de forma invertida (x.1 é sempre uma implicação) e com maior flexibilidade, sendo possível omitir ou duplicar qualquer uma delas.

1. Se um belo dia encontro o Sr. William Drabkin², afirmando que em "música contemporânea é difícil marcar uma linha de separação entre o que é proposto (i.e., um tema) e o que é desenvolvido da proposta", penso que ainda sofremos de maneira acentuada o episódio de 'cegueira temática', cujo início é muitas vezes atribuído a Czerny³, o qual nos impede de ultrapassar um 'plano anatômico' de elaboração-entendimento do discurso articulado pela



forma-sonata, enquanto representante privilegiada da música dos séculos 18 e 19. Penso também que tal afirmativa atropela uma série de questões relacionadas ao próprio conceito de tema na música tonal, além de tratar com uma inocência indesejável aquilo que nos é contemporâneo.

2. Plano anatômico

A teoria czerniana da sonata cuida de estabelecer uma anatomia do corpo musical. Designa suas partes constituintes, registra simetrias e assimetrias, enumera articulações e formações terminais⁴. Cuida portanto da visualização de relações de tempo, assumindo este como uni-direcionado, linear e porque não, positivista. Não por outra razão registramos um enorme descompasso entre a descrição de recapitulação e a diversidade de informações geradas pelo evento nas próprias sonatas⁵. O fascínio exercido pela fórmula de Czerny é o fascínio desta simplificação.

Descrições mais contemporâneas da forma apresentam uma versão fisiológica⁶; falam das diversas funções da transição⁷ e das codas, das diferentes possibilidades de modulação para o tom da Dominante, das possibilidades de substituição da Dominante⁸ etc.

2.1. Se o enfoque Czerniano pode ser taxado de positivista é porque a analogia que desenvolve entre seus modelos conceituais e os eventos da composição (sujeito-ampliação do sujeito-ponte-2º sujeito-ampliação do 2º sujeito-melodia conclusiva) tende a eliminar qualquer reflexão sobre si próprio. ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

pria, gerando uma ilusão de que os fenômenos em foco e a linguagem que os constitui são idênticos. Ao eclipsar o papel analógico de seus conceitos, este enfoque dá origem a uma "natureza das sonatas" e torna-se o principal argumento suporte desta realidade.

2.2. *Reflexão sobre si própria*: este é o estado de uma linguagem necessário e suficiente para introduzir uma distinção entre as descrições existentes (aquilo que é), as possíveis (o que pode ser) e as desejáveis (o que deve ser) de eventos numa composição⁹. Somente a separação desses três universos poderá evidenciar o significado de uma escolha feita por um determinado falador.

2.3. Uma linguagem que reflete sobre si própria, impede que cada unidade significante seja decodificada unicamente por um significado convencional do pre-estabelecido. Em tal situação passa a existir um impulso para as conexões estabelecidas a partir de cada unidade. Tal é a origem do que podemos chamar de estrutura multi-temporal de decodificação da linguagem:

a b c d a₁ m n a₂ t u v a₃ x y z

Percebe-se pelo diagrama a existência de várias séries temporais. O evento a₁ faz parte da série (abcd...a₁), ou da série (aa₁a₂a₃), ou ainda da série que inicia (a₁mn).

2.4. Na sonata op.2 nº 1, 1ª mov., de Beethoven, a utilização do motivo

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983



(na sua forma explícita) dá origem à seguinte estrutura de recorrência:¹⁰

m1	m3	m5		
c.2/4/5/6	c.50-54	c.102/104/105/106		
	m2		m4	m6
	c.10-14		c.95-100	c.110-115

A série de desaparecimentos do motivo é constituída pelas seguintes durações: (em compassos) 3-36-40-1-3-37.

Convém observar que os motivos acontecem em grupo. O ouvinte encontra condensações e desaparecimentos. O que é muitas vezes chamado "drama" na forma sonata relaciona-se com esse jogo temporal que envolve: apresentar, propor, desenvolver, omitir, inverter, insinuar, opor.... re-apresentar¹¹.



A estrutura de recorrência em questão revela conexões tanto internas aos grupos, como interrelações entre estes. Uma primeira leitura das interrelações pode ser obtida com o diagrama seguinte:

m1		m3		m5
	m2		m4	m6

O gráfico apresenta m1, m3 e m5 em formação de eixo; m2 e m6 em formação de sub-eixo e m4 como caso único. Daí uma teia de relações que une e diversifica os eventos em questão. Note por exemplo ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

plô que o significado de m4 depende do fato dele suceder a maior ausência do motivo explícito. Isto dá origem a um reforço das relações imediatamente anteriores a m4. Este, passa a ser ouvido como consequência dos eventos seguintes:

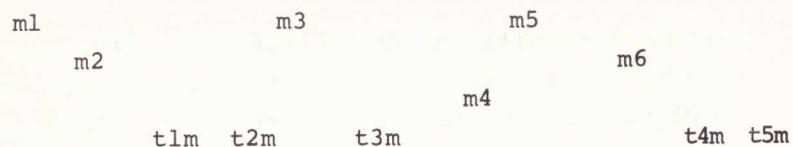


Essa é uma das fontes de surpresa e ambiguidade do 'retorno ao tema' no c. 102, já que precisamente neste momento m4 é absorvido pela estrutura de maior alcance. Além disso podemos dizer que m4 funciona como conexão entre os desenvolvimentos do motivo que resolvem para o 2º tempo  e os desenvolvimentos do motivo anacrústico inicial , as duas séries motívicais centrais do movimento.¹²

2.5. Em relação ao diagrama apresentado em 2.2. precisamos reconhecer que o processo de audição lida na verdade com séries invertidas, pois é do 'presente' que o ouvinte reconstrói o 'passado'. O primeiro evento da composição é o mais distante para o ouvinte. A oscilação entre esses sentidos de organização da série de eventos é uma fonte estrutural de ambiguidade.

2.6. A estrutura de recorrência apresentada anteriormente deve ser ampliada para incluir as transformações do motivo em questão. Transformados: t1m/c.22-24, t2m/c.41-45, t3m/c.57-59...65-67-69-71, t4m/c.121-123, t5m/c.140-145.

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983



De acordo com esta aplicação a idéia temática central do movimento é a oposição entre as séries motivicas derivadas do motivo que se dirige para o tempo 1, cuja matriz é



e do que se dirige para o tempo 2



Tal oposição não impede convivência mútua das duas tendências como na célula inicial, nem confluência de ramificações como é o caso do m4 no final do desenvolvimento.¹³

2.7. Ao pensar em duas séries motivicas distintas, a aplicação anterior perde de vista o *todo* que reúne os dois motivos apontados. Este, é a fonte legítima de movimento, pois dele partem simultaneamente oposição e identidade. Há portanto uma série matriz! O motivo de m4 exemplifica esse ponto de vista, pois reúne as duas tendências rítmicas, para 1 e para 2. O motivo > $\text{||} \text{||} \text{||}$ (c.26-32) é claramente um representante de $\text{||} \text{||}$, mas, no c.33, dirige-se para o 2º tempo. O motivo da codetta, (c.41), a mais sutil dessas combinações, tem o as
ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

pecto do motivo que leva para 2, mas dirige-se para o primeiro tempo e chega a insinuar o motivo anacrústico (c.43), também deslocado de sua posição métrica.¹⁴

2.8 Toda teoria sobre composições que tenta enfatizar o aspecto natural dessas estruturas, convinda seu adepto, voluntário ou não, a desistir de sua faceta experimentalista. A "natureza pura" não consegue lugar algum dentro do universo de uma linguagem, que pressupõe a substituição dos objetos reais por um código manipulável. Se há um contato imediato com os objetos, sem intermediários, ele está fora do âmbito da linguagem; o real é o indizível, dizem.¹⁵ Uma vez linguagem, então dialética, ou seja, oposição, ambiguidade, desvio, identidade e escolhas.

Segundo Schönberg: "Los intentos para conducir lo artistico ao terreno de lo natural naufragarán todavia muchas vezes. Los esfuerzos para hallar leyes artisticas lograrán los mejores resultados cuando consigan desvelar ciertas analogias." (O grifo é meu)... "Analogias: símbolos que se dirigen sólo a conectar ideas alejadas entre si, a suministrar claridad a través de la unidad de la exposicion."¹⁶

2.9 O que há de mais importante em 2.4. é a identificação de dois tempos distintos operando continuamente.¹⁷ Quando m4 surge, ele interrompe o processo que os motivos anacrústicos vinham desenvolvendo; mas, ao mesmo tempo continua esse processo até o início da reexposição. Com que voca
ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

bulário falar dos diferentes tempos constituídos, antes de m4 (c.93) e durante m4 (c.95-100)? Ora, os motivos anacrústicos tendem a focalizar um de terminado ponto de chegada, através da reiteração do grupo $\downarrow \downarrow \downarrow$ (além do pedal sobre a Dominante). Essa iteração determina uma expectativa de um $\downarrow \downarrow \downarrow$ definitivo. Paradoxalmente, a própria iteração impede que qualquer um desses grupos seja definitivo. A presença de uma forte expectativa gera uma sensação de *compressão* do tempo, entre c.81-104. A súbita retirada da iteração no c.104 combinada com a mudança da pulsação básica inverte a sensação de tempo para o que pode ser chamado de *dilatação*. Não há mais neste ponto a necessidade premente de atingir um objetivo (o pedal é transformado numa descida por grau conjunto, o compositor se permite alterar o registro onde o motivo aparece) e predomina a sensação de que o trecho poderia durar muito mais. Não se deve perder de vista que essa interpretação coincide com a lógica temporal exposta na célula inicial (c.1-2). Nesta célula o motivo anacrústico inicia o movimento (compressão) e o m1 representa o final deste movimento, relaxamento ou dilatação.

A seção de m4 poderia durar muito mais, o que não acontece já que a partir do c.102, o retorno ao tema (nunca abandonado) reintegra os componentes anacrústicos e os da série m.

3. Uma revolução na teoria sobre a música dos séculos 18 e 19 não virá de críticas que coloquem no centro de atenção os próprios conceitos que se ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

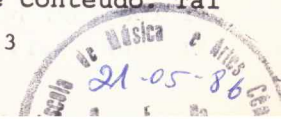
pretende abandonar. A premissa inicial só apresenta duas possibilidades de desenvolvimento:

1. reforma dos conceitos utilizados e consequente aperfeiçoamento do sistema e de seus mecanismos de defesa.
2. fracasso por falta de consistência, segundo os parâmetros da musicologia atual (o próprio sistema que visa alterar) e esquecimento subsequente.

Optamos por rejeitar a premissa.

3.1 A crítica ao corpo de teorias existentes sobre a música dos séculos XVIII e XIX requer primeira instância uma decisão sobre a abordagem a ser feita. Como descreveremos esse corpo? Talvez possamos trabalhar com uma delimitação de três níveis: 1. o nível dos conceitos (cristalizações obtidas por determinadas teorias), p.e. desenvolvimento, sequência ...etc., 2. o nível das teorias propriamente ditas, 3. o nível das premissas responsáveis pela produção das teorias mencionadas.

3.2 nível 2: o estudo da forma reuniria uma série de membros deste nível e suas germinações em conceitos. Adolf Bernhard Marx que é apontado por Dahlhaus como fundador da disciplina em questão teria sido paradoxalmente um adepto da "Estética do Conteúdo" (Inhaltsästhetik), ou seja, acreditava que a individualização de uma obra de arte fazia-se através da expressão de seu conteúdo.¹⁹ O estudo da forma funcionava então como uma maneira de fixar uma oposição entre forma e conteúdo. Tal ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983



era a premissa utilizada por Marx, para gerar as teorias e conceitos subsequentes. A supressão das premissas na emissão de teorias musicais, dá origem a um tratamento das composições musicais que as identifica com a "natureza", o "real". A exposição de uma premissa mostra o teórico como alguém que precisou escolher entre as várias formas de descrever a realidade a que mais julgou necessária. Convém a Dahlhaus falar de Marx como um tal teórico, de outra forma não escreveria: "quando ele (Marx) descobriu ou *construiu* em 1840, o Rondô, o Rondô-sonata e a Forma-sonata"...(o grifo é meu).

3.3 *coloquem no centro de atenção os próprios conceitos que se pretende abandonar:* Em *Mário e o Mágico*, Thomas Mann ensina que a oposição declarada a uma vontade tirânica acaba caindo por asfixia nas garras da própria vontade que pretende combater.²⁰ O "Senhor de Roma" que desafia Cipolla, o hipnotizador, transforma-se num bailarino perfeito. "É verdade, a alma não pode viver de não querer. Não querer alguma coisa está bem próximo de não querer mais nada, e logo, de falar assim mesmo o que uma outra vontade impõe. Estas duas idéias estão muito próximas uma da outra, e a idéia de liberdade encontra-se esmagada entre elas".

A quantidade de evidência associada a cada conceito ou teoria é uma medida de seu passado. Um dos mecanismos mais comuns para adquirir credibilidade tem sido trilhar constantemente um caminho de evidências seguras. As "especializações" dirigiram-se tanto nesta direção que é muito difícil imaginar hoje, um especialista que tenha tomado
ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

do o caminho oposto, o de rejeitar as evidências querendo novas premissas (e aí vale a sugestão de Mann).²¹

3.4 *abordagem* (como aparece em 3.1): A palavra reúne em potencial as idéias de todo o artigo.

1. local de abordagem: aonde dirigiremos nossa visada, que nível?
2. intenção de abordagem: (ideologia?) Porque construir teorias sobre música? (e porque música?) Para que abordar o corpo de teorias existentes?²²
3. a linguagem de abordagem: uma questão independente, e ao mesmo tempo a integração dos dois itens anteriores. Em foco: a) a relação do falador e da fala. Quem fala? A linguagem, o falador, ou ambos? b) a relação entre uma composição e as consequências (em linguagem) que gerou; a possibilidade de compor consequências para determinadas composições. As "análises" estão incluídas dentro desta última categoria, funcionando como estruturas analógicas à composição (análogas como uma imagem refletida num espelho, que ainda permite ver que se trata de um espelho).

3.5 A adoção de uma linguagem que não reflete sobre si própria, para confecção de estruturas analógicas a composições musicais, progredirá independentemente do conteúdo expresso, para uma banalização do que pretende refletir. A forma mais evidente desta situação é a utilização de uma linguagem padrão, supostamente ao serviço da comunicação científica, mas não é a única, nem a mais difícil.

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

4. Teorias mantêm contato direto com as manipulações dos objetos de teorização. A manipulação de teorias pode ser um mecanismo de combate aos processos de queda de informação, ou pode ao cristalizar consenso, congelar descrições indesejáveis dos objetos enfocados.

4.1 Há inúmeras composições abandonadas por não refletirem o que as teorias "bem sucedidas" pretendem; há também composições intocadas por trás das análises apontadas como modelos inquestionáveis de certos sistemas analíticos.

4.2 *manipulação de teorias*: A inutilidade (real e desprezável) de teorias musicais na nossa sociedade, garante a responsabilidade política do teorizador de inserir sua produção nos contextos que considerar *desejáveis*. A produção de teorias, geradora de realidades do universo de composições, pertence também à série de realidades contemporâneas ao teorizador. Possui portanto, uma dupla leitura: a primeira em relação ao que descreve ou constitui, a segunda em relação ao conjunto de descrições e constituições já emitidas, ou seja, sua origem política.

4.3 O conceito de *ponto culminante* ou *climax* aparece em vários lugares em relação a frases, seções ou mesmo movimentos de uma composição.²³ A fala sobre ponto culminante deixa muitas vezes encoberto o parâmetro gerador da culminância. O processo de audição de música lida com inúmeros parâmetros simultâneos. A fala sobre essa audição confronta-se inevitavelmente com vários tipos de *climax*
ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

distribuídos de forma diferente, (sucessiva ou simultaneamente) no espaço examinado. Para dispor do potencial informativo que a percepção dessa série de climaxes promete, é preciso falar da culminância de vários (todos talvez) eventos da composição.

4.4 Todo o capítulo sobre Teorias da Forma do livro de Rosen, *The Classical Style*,²⁴ articula-se a partir de uma revisão sumária da posição de Czerny em relação à definição da forma-sonata, o qual, apresentaria o ponto inicial de uma tradição indesejável de descrição da forma em termos predominantemente melódicos.

O enfoque de Rosen pode ser criticado em dois sentidos: primeiro por generalizar a posição de Czerny para todo o Século Dezenove, o que é imperdoável; segundo, por não realizar uma discussão mais séria do que vem a ser *Forma* em música.

Em relação à primeira crítica, sabemos que Czerny representava apenas um dos pólos da atitude do século passado em relação ao *Estudo da Forma*, tendo afirmado que "... qualquer composição deve pertencer a uma espécie já existente", ou ainda que "... existe um número considerável de diferentes formas em música. Essas, contudo, são reduzíveis a um número bem menor de cada forma principal..."²⁵ No outro pólo, estaria A.B. Marx, o provável responsável pela cunhagem do termo *forma-sonata*, nem mencionado por Rosen, e defensor da idéia de que "o número de formas é ilimitado...". Aparece também com Marx a idéia de *Forma* como "... a maneira pela qual o conteúdo de uma obra - concep
ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

ção, sentimento e idéia do compositor - adquire contorno externo", em outras palavras, como "externalização do conteúdo."²⁶ (Veja 3.2). Constatamos portanto, sua preocupação com uma definição de Forma, e a consequente admissão de que este é um tema não resolvido. Quais as consequências de perguntar o que vem a ser Forma em Música?

5. A premissa não pode usar a expressão *cegueira temática* como se esta cobrisse toda a teoria dos últimos 150 anos, quando o próprio Tovey reconhece *tema* como algo que não necessita definição: "nem, na verdade, vale a pena definir o que queremos dizer com *um tema*"²⁷ (o grifo é meu). Se ele aceita o conceito como axiomático é porque não acredita na inocência de sua definição e consequências.

5.1 Tovey acredita com inocência (fingida?) na definição implícita ao senso comum, como se isso isentasse da responsabilidade de definir seus termos.

5.2 *Cegueira temática*: a forma-sonata no século dezenove apresenta discrepâncias visíveis em relação ao modo de teorizar do século dezoito, que surge principalmente da ênfase sobre os elementos melódicos. Houve no entanto com o avanço do século dezenove, uma progressiva aproximação entre a música composta e a fórmula dos tratados.

6. '*Conceito de tema*': Se tema não é um circuito (loop) entre "o que é proposto" e "o que é desenvolvido", então o que é?

A Psicanálise fornece subsídios para uma crítica ao conceito de tema quando descobre áreas de pensamento que não se sabem pensantes. Qual o tema de uma fala histérica, as enxaquecas, nevralgias, amnésias, ou...? Qual o tema de uma exortação à população em nome do amor à Pátria, o patriotismo ou...? O tema na fórmula-sonata acede a uma fala histérica, pois apresenta uma amnésia de sua própria origem²⁸, a qual, desligada de uma intenção específica (de alguém) faz crer ter surgido da própria "natureza das sonatas", "As sonatas são assim".

6.1 O iniciar de uma composição traz à tona a relação entre esta e o silêncio que a precedia (o silêncio original). Aí, no âmbito dessa relação, a composição funciona como complemento do universo de silêncio: "nada será como antes".

A oposição entre esses eventos iniciais e o silêncio anterior tem pelo menos três implicações importantes:

1. Uma vez rompido o silêncio, há que justificar porque se fez isto.
2. O silêncio, através da oposição mencionada, ganha (e acumula) desde este ponto significado de "final".
3. Tem início o desenrolar de uma linha de tempo passado-presente-futuro, que articulará os eventos subsequentes e a memória dos mesmos no ouvinte. O silêncio

inicial seria o evento zero dessa escala.

Observe a contradição entre a linha de tempo da composição e a da memória do ouvinte.

6.2 Linha-de-tempo: a percepção de uma linha de tempo por um sujeito depende do repertório de associações que tal sujeito possa mobilizar em relação aos eventos apresentados; a distância entre os eventos (tempo) torna-se relativizada por tais conteúdos.

Uma das consequências da utilização de linhas de tempo é a quantificação da informação apresentada ao ouvinte. De onde vem o conceito de tema, senão da necessidade de medir a informação apresentada? Esta quantificação aconteceria em pelo menos dois sentidos: 1. em relação ao não-temático, 2. em relação às repetições e/ou desenvolvimentos do tema.

6.3 Uma das noções mais difundidas em relação a "tema", é a de que ele se estabelece por repetição ou recorrência. Isto vem, em parte, do manuseio inadequado de receitas formais: ab, aba, abba, etc... . Ora, todo cuidado é pouco ao se falar de repetição em música. A repetição mais literal e iterativa desloca a atenção do ouvinte para outros eventos, tendo portanto natureza anti-temática, haja visto as fórmulas de acompanhamento. Há portanto que procurar "temas" onde houver transformações; aquilo que se transforma de maneira significativa tende a tornar-se tema. Cedo se descobriu porém a interdependência entre os dois processos (dialética?: permanecer o mesmo versus se

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

transformar), e daí a construção de estruturas onde os temas "permanecem em transformação". Tal é o caso, me parece, da sonata enquanto forma.

Beethoven, Sonata op2 nº 1, 1ª mov.



7. Quais os critérios para a realização de um ritardando expressivo, antes do silêncio sob fermata no c.8?²⁹ O intérprete visa, com essa escolha, preparar o final da frase, imediatamente antes da fermata, o qual se dirige para $V\frac{1}{4}$. O $mi\frac{1}{4}$ é portanto uma resolução, na segunda metade do 1º tempo. Mas as resoluções anteriores dos compassos 2, 4, 5 e 6 sobre as notas fa e sol, acontecem na primeira metade do 2º tempo. Uma consequência do ritardando é fazer com que a resolução sobre o $mi\frac{1}{4}$ seja deslocada para o ponto de maior expectativa, ou seja, a primeira metade do 2º tempo. A sensação de conclusão fica mais convincente; no entanto, qual a função do silêncio sob a fermata? Se eliminamos o ritardando percebemos a posição estratégica do silêncio e de sua fermata. Beethoven constroi o absurdo de dirigir uma expectativa de resolução para um silêncio prolongado. Há consequentemente dois finais na frase, um sobre o mi ,

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

de natureza conjuntural e sonoro, o outro estrutural e silencioso. Se uma frase (tema) possui dois finais é porque há aí também, dois tipos de tempo sendo administrados. Não há como sustentar os modos baseados num tempo linear, com temas claramente demarcados. A execução com ritardando banaliza a composição, destruindo o desnível criado por uma ambiguidade estrutural.

7.1 Se o tema da abordagem de composições (para análise ou interpretação) for descobrir e conservar ambiguidades, ou ainda acompanhar o desenrolar dessas relações na formação de processos musicais, várias leituras dos eventos envolvidos serão legitimadas simultaneamente, desencadeando uma série de consequências mais ou menos desastrosas para o presente estado: 1) As formas e os estilos não poderão continuar sendo descritos de forma linear (a versão de um dos polos de ambiguidade) como geralmente tem sido; o que na verdade será o rejuvenescimento de uma definição antiga de forma musical ("Einheit in Verschieden")³⁰ 2) Os intérpretes serão proficientes em diversificar suas versões das obras estudadas, sendo essa diversificação o alvo de maior interesse, (recitais com apenas uma peça e várias versões). Não caberá perguntar qual a melhor interpretação sem especificar, para que?

7.2 Qualquer teoria sobre Forma, desemboca mais cedo ou mais tarde em *relações de tempo*, e é a isso que a pergunta "o que é Forma?" nos leva. Quando Ian D. Bent assinala que "o conceito de Forma em Marx coincide com o conceito de Todo (*Whole*)" ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

em inglês, ou *Ganzes* em alemão)³¹ está mostrando como se devia prestar mais atenção aquele teórico, ou seja, está mostrando que a problemática já havia sido esboçada há um século atrás. O que vem a ser um "Todo" em Música? A pergunta não pode ser respondida sem uma investigação da natureza das relações de tempo musicais.³²

Parece provável afirmar que a manipulação do parâmetro tempo em música distingue-o do *tempo físico* (outro tipo de manipulação), transformando-o num *tempo simbólico*. Qual a relação entre esse suposto tempo simbólico e o físico?³³ As descrições dos processos de tempo tem dependido diretamente de parâmetros como timbre, frequência e intensidade, dando origem aos binômios timbre-tempo, frequência-tempo, intensidade-tempo. Tais binômios tem sido combinados e desdobrados para abordar formações mais complexas, como p.e. as texturas, mas permanece nesse estado de coisas uma defasagem entre a percepção dos processos temporais que é direta e imediata e a possibilidade de falar sobre eles, que tem sido indireta. Esse lapso (de tempo) acabou gerando uma espécie de inconsciência do tempo, apesar da força das sensações produzidas por sua percepção. Isto estaria refletido na grande dificuldade de falar sobre ritmo, ou mesmo de decidir o que isto vem a ser.

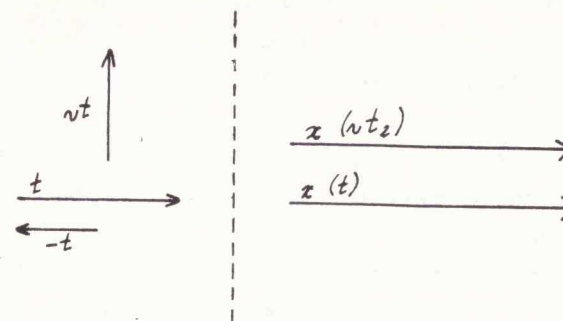
Sabemos que as relações de tempo dependem da existência de um continuum para serem percebidas como tais. Eventos ou estágios de um processo só podem ser discernidos se organizados em termos do que vem antes e depois. No entanto, a própria constituição de eventos exige o desenvolvimento

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

de diferenças (ou descontinuidades); a duração de um evento é percebida como uma relação entre este e uma série de mudanças externas ou internas. Temos, portanto uma relação dialética entre continuidade (necessária para organizar eventos) e descontinuidade (necessária para definir eventos).³⁴

7.3 A passagem do tempo é *efetuada* ou é *registra*da por séries de transformações? A pergunta reativa a discussão sobre investigação do parâmetro tempo (condição necessária para falar de Forma em música), desta vez do ângulo da operação propriamente dita. Se o tempo passa porque existem transformações percebidas, então há uma relação direta entre a identificação de transformações e a passagem do tempo, em suma, tudo dependeria da linguagem-código utilizada para registrar essas transformações. Claro, pois neste caso linguagens distintas produziram registros distintos também. Note como esta problemática se insere na nossa premissa através da utilização dos verbos *propor* (o que é proposto) e *desenvolver* (o que é desenvolvido); eles passam a sinalizar tempos distintos. O tratamento indireto do tempo aí acontece através de duas ações mutuamente exclusivas.

8. Se aceitamos *proposta* (o que foi proposto, i.e., tema) e *desenvolvimento* (o que foi desenvolvido) como duas categorias analíticas, então leremos o seguinte diagrama e as categorias nele representadas como desdobramento lógico das mesmas:



t = o que foi proposto

$\sim t$ = o que não foi proposto

$x(t)$ = o que foi desenvolvido

$x(\sim t)$ = o que não foi proposto mas foi desenvolvido

$\sim t$ = o que foi proposto mas não foi desenvolvido

O conjunto $\sim t$ ainda pode ser subdividido em:

$\sim t_1$ = o que não foi proposto e nem será desenvolvido

$\sim t_2$ = o que não foi proposto mas será desenvolvido

8.1 O desenvolvimento de t , ou seja, $x(t)$, coincide com a primeira aparição de $x(\sim t)$; ora, uma primeira aparição é uma proposta, e assinalamos assim a existência simultânea de desenvolvimento e proposta o que compromete o modelo apresentado na premissa; este, descreve essa simultaneidade como impossível, daí sua inconsistência. Podemos supor que a presença de desenvolvimentos no domínio da proposta também se verifica. Trata-se então de ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

duas categorias analíticas simultâneas, que quando utilizadas como sucessivas acarretam um empobrecimento do número de eventos enfocados.

8.2 *Dois categorias analíticas simultâneas*: estamos assinalando a existência de uma relação dialética entre *desenvolver* e *propor*. A exclusão de um dos pólos, que acontece quando se fala "no tema da sonata X" é o reflexo do despreparo para acompanhar relações que abrigam pólos opostos. Há fenômenos que exigem a utilização dessas relações para abordá-los; tal é o caso da sonata.

8.3 A situação é a mesma com os conceitos de *evento* e *relação*. Não é possível definir o que seja relação sem utilizar o conceito de evento, porém, a definição do que seja evento depende invariavelmente de um recorte de certas relações. Se um tema é descrito como originado por dois motivos distintos, haverá uma relação específica entre os dois motivos, que seriam os eventos geradores da relação. Cada motivo, por sua vez, é constituído por relações internas.

Se reduzimos as proporções dessa situação chegaremos à sucessão de duas notas: a_b . É evidente a relação existente entre as duas (intervalo). Parece plausível também concluir que o "Todo" que geram seja dependente dessa relação, a qual aparece como mais que a soma das características individuais da nota a e da nota b (inclusive duração). E quanto à constituição de cada evento, ainda se pode sustentar que isto depende do recorte de certas relações?

Brahms, Sonata para cello e piano op.38, 1ª mov.

The musical score is presented in two systems of staves. The first system consists of a cello staff (treble clef) and a piano staff (bass clef). The tempo is marked 'Allegro, non troppo'. The score includes various dynamics and articulations: *p* *espr. legato*, *p*, *p dolce*, *cresc.*, *f*, *p espress.*, and *f*. The piece concludes with a fermata over the final chord.

8.4 O início do primeiro movimento da sonata op. 38 para violoncelo e piano-(seção do 1º tema, na nomenclatura czerniana)- de Brahms *propõe e desenvolve* uma trama de relações melódicas a partir da nota mi. O fragmento c.1-4 apresenta um afastamento e retorno, ou seja, um arco em mi, atribuindo função a cada um dos componentes da estrutura, através da posição ocupada pelo mesmo no arco:

mi sol si dō si la sol mi fa \sharp

A nota fá sō é utilizada depois do retorno ao mi (c.4), aparece ali com a força de uma novidade e dá origem a um impulso para iniciar outro segmento. Exerce porém, apesar disso, uma função de fechamento da estrutura de arco; além disso, a presença do fá \sharp na harmonia (c.2) já antecipa uma apresentação de todas as notas da escala, com exceção do ré \sharp .

As notas la e sol ocupam posições acessórias no arco em questão, sendo que a última destaca-se como ligação entre mi e si (c.7).

Os componentes que se destacam como primordiais ao arco são as notas mi, si e dō, apresentadas de forma direta nos c.1-2 e geradoras das duas relações que tomaremos como ponto de partida: 1.mi-si 2.si-dō.

1. A primeira reúne uma série de conotações advindas do sistema tonal onde a quinta superior é sempre uma substituta potencial da tônica. Há portanto dois aspectos embutidos nesta relação: no primeiro, que enfatiza a associatividade, o si

(de agora em diante, sil) é um afastamento transi-tório do mi, afastamento de reforço como o arco acima demonstra, e não ameaça transformar sua identidade (a própria tríade de mi, ilustra esse aspecto a nível da construção do sistema tonal). No segundo, o afastamento ameaça transpor para o si a identidade inicial do mi --como em modulação-- (de agora em diante si₂, veja c.8). Olhado do ponto de vista da unidade tonal da peça este afastamento é também uma forma de reforço, realizada porém através de um método diferente do primeiro.

2. O caminho traçado pela relação 1 é palmilhado de perto pelo sistema harmônico. Daí tal vez sua insuficiência melódica. A segunda relação vem portanto atender a uma necessidade de diversificação. Sua apresentação nos c.1-2 coloca-se como subsidiária do primeiro aspecto da relação 1, pois no segundo aspecto o si estaria acompanhado de dō \sharp . A relação propõe uma substituição do si (sil) pelo dō e terá um papel muito importante de equilíbrio da alternância entre o sil e o si₂. (No compasso 2 o si é melhor descrito como sil.1). Convém observar que a substituição efetuada pelo dō tem o poder de absorver o significado apresentado pelas notas anteriores(mi-sol-si-dō-si). O dō passa a ser representante deste motivo, sua aparição sempre insinua uma memória desse contexto inicial.

A ligação entre o dō₁ e o si₂ já acontece de forma embrionária no c.2, através de sua harmonização com o acorde II₂⁴. Tal harmonização prepara o II₃⁵ do c.4, o qual já acontece dentro da área de influência do si₂. Notamos que o par de relação

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

ções em foco (mi-si, si-dó) é responsável por uma terceira relação (mi-dó), mas consegue conservá-la indireta, ou seja, mediada pelo si. Dizendo isso queremos apontar para o fato de que existem uma série de outras relações com cada uma das notas em questão, principalmente com a tônica, no mesmo estado que a relação (mi-do), mediadas por algum componente do nosso par de relações.

Um levantamento da atuação desse par no início do primeiro movimento nos fornece o seguinte:

c.1, (1º tempo) - mi₀ ; nenhuma relação apresentada.

(2º tempo) - mi₁

si₁ ; recebe a duração de apenas uma colcheia pois a ênfase deve pertencer a seu substituto.

c.2, dó₁

si_{1.1} ; acumula duas oposições, uma em relação a dó - a harmonia em contratempo reforça essa interpretação.

c.3 (1º tempo) - si₁

(3º tempo) - si₁ ; ambos preparam o retorno ao mi.

c.4, mi₁ ; absorve todas as relações apresentadas como constituintes de seu estado de tônica.

fá_♯ ; inicia uma transposição das relações em torno do mi, em direção ao novo centro, si. Este fá_♯, é o primeiro sinal claro de uma nova leitura do mi, (mi₂); este não aparece explícito na

melodia e sim como integrante da linha cadencial do baixo no c.7 (mi-fá_♯-si).

c.5, si-re_♯-fa_♯ - transposição do motivo do c.1.

c.6, fá_♯ ; é equivalente ao si, do cenário inicial.

c.7, sol ; sol₂, esta nota fornece uma característica especial à frase, daí ser inúmeras vezes executada como harmônico. Trata-se evidentemente de um equivalente da nota dó (c.2) que transpõe a mesma relação de oposição si-dó=fá_♯-sol.

c.8, si₂ ; estabilização do si como novo-centro; note a introdução das notas re_♯, sol_♯, la_♯ na melodia, e de re_♯, la_♯ e dó_♯ na harmonia.

c.9, do₁ ; o prazer desse momento (que não é pequeno) vem do choque entre algo familiar e algo incongruente. Trata-se de um dó que refaz as relações em torno de mi. Ele é o responsável por desfazer tudo que foi armado desde o c.4. No primeiro tempo, sem harmonia de suporte, soa familiar por causa da relação si-do, e incongruente porque o si₂ exige dó_♯ como vizinho superior. No segundo tempo do compasso, a harmonia materializa o retorno à situação inicial.

si₁ ; ocupando a posição de baixo do acorde, ratifica o choque entre a área

de influência do si_2 e o retorno ao mil.

- c.16, $d\acute{o}_1$; a coerência deste climax vem das situações tipo (si-dó) dos c.1-2, 6-7, 8-9 e da escalada progressiva a partir do c.9. Deve-se levar em conta que o $d\acute{o}$ é uma nota ideal para esse propósito, pelo caráter flutuante já apresentado no c.2.
- c.17, $d\acute{o}$; ($d\acute{o}_1$ --- $d\acute{o}_2$). A série de três notas $d\acute{o}$, dos compassos 16-17 realizam um movimento de afastamento em relação ao $d\acute{o}_1$. A partir do acorde diminuto do c.17 o $d\acute{o}$ passa a representar o si_2 ((si)-re \sharp -fa \sharp -la-do). Notem que o si_1 presente no c.15 para introduzir o $d\acute{o}_1$, é omitido na saída descendente.
- c.22, $d\acute{o}$; introduzido pelo si_1 , reinstala o contexto inicial
- c.24, mi-fa; mais uma transposição da célula si-do.
- c.26-27 sib; o si omitido no c.17, deixa o $d\acute{o}$ agudo atuante, irresolvido digamos assim. O sib ameaça resolvê-lo para la.
- c.30, si_2 ; Essa é a realização da expectativa iniciada no c.17 (em relação a nota si) e em direção a um retorno ao mi (c.32). O sol é omitido no c.31 sí-la-fa \sharp -mi, para poder ser ouvido como algo novo, início de outro segmento no c.34. Trata-se de um si_2 introduzido por um $d\acute{o}$ (c.29). É também

a primeira situação de progressão de si_2 para mi_1 . Essa nota realiza uma síntese das relações apresentadas anteriormente dirigindo-as para o mi grave, como se tudo tivesse sido um grande arco sobre esta nota.

NOTAS

1. Tomo como inspiração "a posteriori" o livro de Barthes, R. *O Prazer do Texto*, São Paulo, Ed. Perspectiva 1977, e o artigo de Brün, H. *Drawing Distinctions Links Contradictions. Perspectives of New Music*, Vol XII, 1974. Cada um deles se preocupa com conteúdo, estrutura e mais ainda com as "esfoladuras impostas ao belo envoltório". (Barthes p.19).

2. Drabkin, William. *Theme*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 1980. "In much contemporary music it is difficult to draw a line between what is proposed (i.e. a theme) and what is worked out from the proposal". É interessante verificar que o verbete *theme* cresceu o dobro da taxa de crescimento do próprio Dicionário. Na edição de 1948 apenas uma breve menção (8 linhas), em 1954 já uma tentativa de formalizar uma definição (33 linhas) e em 1980 uma série de comentários sobre a evolução histórica do conceito (82 linhas).

3. Rosen, C. *The Classical Style*. New York, 1972. p.30-31.

4. Com relação a isso vale a pena consultar: Tovey, D. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London, The Associated Board of the R. A.M., 1931; La Guardia, E. *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Buenos Aires, Ricordi, 1953.

5. Uma das características essenciais à forma sonata é justamente o fato de que a recapitulação não é uma mera repetição dos compassos iniciais. Uma das funções do "desenvolvimento" é elevar o potencial informativo do que foi apresentado anteriormente, possibilitando um retorno plausível. Para que tal retorno seja de fato plausível não é possível construir a recapitulação apenas como resolução (estrutural) dos conflitos gerados pela sonata. A idéia de falso retorno (retorno inesperado) sempre esteve associada à idéia de recapitulação. Podemos detectar isso em exemplos como a Sonata K311 de Mozart em Ré Maior, que realiza o retorno a partir do material que antecede o "segundo tema" e reserva o início da exposição para a conclusão da recapitulação.

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

lação. A idéia de falso retorno é bem exemplificada cada pelo Quarteto em Ré Maior op. 64 n.º 5/I de Haydn. No quarteto op. 59 n.º 1/I de Beethoven, a recapitulação é atingida depois de várias abordagens do material da exposição. O esquema de retorno à subdominante com resolução posterior à tônica também reforça este argumento (Mozart, Sonata K.545/I, Schubert, Quinteto "A Truta"/I). Mas o exemplo consagrado de tratamento da recapitulação como surpresa e conflito é Eroica de Beethoven/I. Outra direção usada para "relativizar" o papel de resolução da recapitulação foi o tratamento de variação dado ao material do início da exposição quando da recapitulação (p.e. Brahms, Sinfonia n.º 2/I).

6. Rosen, C. *Sonata Forms*. New York, Norton, 1980.

7. Convém observar a tematicidade das transições. A "transição" na exposição da forma-sonata é a grande responsável pela compleição do discurso do "tema". Em relação a este, ela funciona como *última palavra*, e o poder da última palavra numa cadeia de significantes é bastante conhecido. A transição é por exemplo um lugar ideal para correção-retroativa. O caráter dessa relação binária (tema-transição) é influenciado pela necessidade de movimento desta última. A Sonata op. 2 n.º 3/I de Beethoven é um exemplo disto. Não é possível deixar de levar em conta a oposição entre o c.1-12 e c.13-20 como essencialmente temática. Na Sonata op 31 n.º 1/I também de Beethoven a transição assume a responsabilidade do movimento para V, já que o núcleo da exposição dirige-se para III.

8. O fato de que a harmonia funciona como sistema controlador da passagem do tempo é raramente abordado em profundidade na teoria da forma-sonata ou mesmo nas teorias harmônicas. Tanto o processo de substituição da Dominante por outras regiões, como a progressiva dilatação do número de entidades harmônicas a funcionar como Dominante ao longo do sec. XIX são responsáveis pela inflação que ameaça a música do final do século. A morte do Sistema Tonal está intimamente relacionada à sua progressiva incapacidade de desenvolver novas formas de controle do tempo, e à progressiva

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983



va imobilidade ou previsibilidade reinante. Daí a conclusão (atribuída a Wolpe) de que toda nota tende a se transformar em Dominante.

9. Parenti, Susan. *The Politics of the Adjective "Political"*. Ainda não publicado.

10. Lima, Paulo. Estruturas de Recorrência I: melodias modais. *Art 005:51-93*, 1982.

11. Essa série de verbos atesta a insuficiência do par propor-desenvolver na tentativa de cobrir as possibilidades de analogia que os processos musicais sugerem.

12. Já ficou bastante claro que o retorno ao tema é o lugar por excelência da correção retroativa.

13. Se o tema é uma oposição, quais as consequências para a teoria da sonata?

14. A observação dessa codetta nos leva a inquirir sobre a construção de finais. Como é possível acabar algo em música? Deve-se examinar com cuidado a ambiguidade gerada entre uma linha-de-tempo que continua passando (análoga ao tempo físico) e outra que estanca e permite a sensação de fim.

15. Lacan, J. *O Seminário: livro 1*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

16. Schoenberg, A. *Tratado de Armonia*. Madrid, Real Musical, 1974. p.6.

17. Hasty, Christopher F. Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of duration and motion. *Journal of Music Theory*. Vol 25.2:183-216. 1981.

18. Ernst Widmer em recente comunicação feita no Seminário de Pesquisas em Andamento na EMAC-UFBA (1983), sugeriu a possibilidade de enfrentar uma redistribuição da teoria musical através do que pode ser considerado como "beiradas" da atual maneira de organizar o assunto. A idéia surge de sua pesquisa sobre *Cadências e Falsas Relações* bem como da revisão de seu trabalho sobre *Bordões*. (veja *Bordão e Bordadura*, ART 004: 9-46, Salvador, 1982).

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

19. Dahlhaus, C. Zur Theorie der musikalischen Form. *Archiv für Musik-Wissenschaft*. XXXIV Jahrgang. Heft 1: 20-37. 1977. p20-21.

20. Ver Thomas Mann, *Mário e o Mágico*.

21. Trata-se de incentivar a figura do especialista em absorver especialidades distintas. A melhor posição num debate é aquela que absorve todos os sistemas propostos, satisfazendo a um máximo de desejos.

22. Cabe aqui o desvio da "Realidade Brasileira". Devemos investir em uma pesquisa que trate do que é tipicamente, exclusivamente local? Os argumentos do *Sim* multiplicam-se: 1. Sabe-se muito pouco ou quase nada sobre quase tudo que aconteceu em música no Brasil. Precisamos reconstruir a nossa memória. 2. A pesquisa do que é local oferece a rara oportunidade de adquirir proficiência "internacional". 3. A valorização de nossas bases culturais é a única forma eficiente de resistir à invasão cultural estrangeira. 4. Essa direção de pesquisa fornecerá dados essenciais para a elucidação de questões já levantadas pela musicologia tradicional, (até mesmo a possibilidade de formulação de uma teoria geral da música). 5. Só o estudo de nosso passado produzirá os dados necessários para alimentar uma atividade criativa legitimamente brasileira. Os argumentos do *Não* também se multiplicam: 1. O simples fato de não se saber muito sobre um determinado passado não é suficiente para justificar sua investigação. 2. Em muitas áreas de pesquisa os acervos bibliográficos estrangeiros tem mais informação que os próprios nacionais. 3. Quanto mais se insistir na natureza periférica de nossa cultura, e música, mais se estará reforçando o binômio metrópole-colônia, mesmo que nossa produção (periférica!), passe a ser extremamente bem investigada. Quem acompanha o desenvolvimento das informações recolhidas sobre outras culturas pelo sistema universitário americano, certamente já terá experimentado além do espanto pela precisão e riqueza do material obtido, a sensação de que trata-se de uma cultura investigando outra (um objeto?), e não de uma auto-investigação. 4. A reconstrução de nosso passado musical esbarra automaticamente com problemas que não são essencialmente brasileiros, tais como a descrição e catalogação de um repertório.

ART. 008, Salvador: 49-84, ago. 1983

rio musical. O esforço de catalogação de formas brasileiras não pode ser desvinculado da criação anterior de uma Teoria da Forma (nos moldes de A. B. Marx!). Essa situação demonstra como a decisão de caracterizar o repertório nacional, cai muitas vezes na armadilha de re-editar (por uso) teorias e conceitos nada brasileiros. 5. Como descrever o que vem a ser música brasileira sem utilizar conceitos alienígenas?

23. Bas, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires, Ricordi, s.d. p. 25.

24. Rosen, C. *The Classical Style*. p.30-41

25. Bent, Ian D. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 1. London Macmillan Publishers. p.350.

26. Idem, p.351.

27. Tovey, D.T. *Essays in Musical Analysis. Symphonies 1*. London, Oxford University Press, 1978. p.12.

28. Foucault, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1981. p. 17-18.

29. Ouvir a Gravação de Schnabel, da Sonata op. 2 nº 1. Sonatas de Beethoven Angel 3BBX44.

30. Dahlhaus, C. Form. In: *Riemann Musik Lexikon*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1967.

31. Bent, Ian D. op. cit.

32. Hasty, C. op. cit.

A STANDARDIZAÇÃO DA FALA NO TEATRO COMO REFLEXO DA IDEOLOGIA DOMINANTE

Cid Seixas

RESUMO

O problema da dicção do ator orientada por preceitos linguísticos. A imposição de uma fala standardizada, com base nas normas do sul do país, vista como atentado à autonomia do teatro nordestino. O relacionamento da questão com problemas mais gerais da sociedade. O compromisso assumido diante do palco para com as formas da arte visto como um compromisso maior: do artista para com o homem e para com a vida. O modo de formar artístico e a realidade do lugar onde o espetáculo se produz.

I - INTRODUÇÃO*

O I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado em Salvador, de 5 a 12 de setembro de 1956, na Universidade da Bahia, aprovou um documento normativo estabelecendo uma fala padrão

para o teatro brasileiro.

A ideologia do documento de conclusões finais refletia não apenas a mentalidade pré-linguística, ou da gramática tradicional, ainda dominante, como também o ponto de vista defendido na maioria das comunicações submetidas à apreciação das comissões de trabalho. Entendiam os congressistas que a pronúncia do Rio de Janeiro devia ser tomada como modelo para as representações teatrais do país.

Embora decorridos mais de vinte anos, ainda hoje se impõe ao ator brasileiro a anulação da sua pronúncia original em favor de uma fala arredondada e burguesa que é servida enlatada nos exercícios de dicção. A comunicação que agora apresentamos ao Seminário de Dramaturgia do Nordeste tem por objetivo discutir as causas da manutenção de tal atitude, e o seu significado político.

Como o problema da dicção teatral se liga a uma questão mais ampla, ou seja, o modo de entender o fenômeno da linguagem verbal — que, por exemplo, é frontalmente oposto no idealismo burguês e no marxismo —, procederemos tal discussão com base nos argumentos da filosofia da linguagem e da moderna sociolinguística. Evitaremos, no entanto, adotar uma atitude especificamente linguística, uma vez que o objeto do nosso interesse é a fala do ator, enquanto ato cênico.

II - A GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA

Cabe aqui denunciar as frequentes tentativas de se impor modelos uniformes à cultura brasileira, reduzindo a nossa diversidade cultural a um quadro

ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

pobre, restrito e standardizado. É desnecessário insistir na antiga e atual discussão do papel desempenhado pela televisão, cada vez mais dependente das centrais de produção, que impõe a todo país um gosto, uma cultura e uma linguagem convenientes aos interesses de um determinado grupo. O problema da transformação das várias comunidades humanas numa estéril aldeia global não diz respeito apenas aos grandes meios de comunicação de massa. No teatro, ele se faz sentir de forma cada vez mais aviltante; e tanto mais forte se afigura quanto maior é o des caso que os profissionais da cena lhe atribuem.

As formas populares de espetáculo tendem a desaparecer, em favor de um pretensioso teatro erudito que reflete apenas a decadência e o fechar-se em si mesmo de uma classe. Neste sentido, por tentar preservar a expressão teatral popular na Bahia, julgamos de importância o trabalho de um Nelson Araújo ou de um João Augusto, para citarmos apenas dois exemplos mais conhecidos, ou mesmo a linha de espetáculos experimentais de grupos novos, como o Amador Amadeu.

O compromisso que cada um de nós deve assumir diante dos demais participantes deste Seminário de Dramaturgia do Nordeste é para com a nossa própria cultura, no sentido de que o teatro dela resultante seja um elemento intimamente comprometido com a realidade humana e social que vivemos. Desta forma, toda ameaça à autonomia de uma cultura regional é uma ameaça a cada um de nós: atores, diretores, produtores e autores.

Voltemos ao tema central da comunicação: a

ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

la nordestina e o tratamento por ela recebido nos espetáculos e encenações.

É muito comum um ator do Nordeste — que mostra a sua arte às platéias do sul do país — ser submetido a uma espécie de "lavagem linguística", que arranca das suas articulações e inflexões a marca da sua gente. Obrigado a substituir a sua fala pelo dialeto de um dos grandes centros demográficos, Rio ou São Paulo, este singular criador de personagens, o ator, se vê reduzido a uma incômoda personagem artificial que (por causa da substituição do seu modo pessoal de expressão) é uma intrusa a lhe roubar o "sentimento do mundo", de que nos fala Drummond.

O poeta T. S. Eliot diz que uma das razões do adulto relutar, embora inconscientemente, a aprender uma outra língua que não a sua, se prende ao fato dele não querer se tornar uma outra pessoa. A língua define o homem, através da qual ele modela os objetos do conhecimento; é através da língua que ele influencia e é influenciado; sendo a única maneira de formar seus pensamentos e sua ideologia. Não foi por acaso que Marx e Engels chamaram a língua de consciência prática, afirmando que ela nasce com a própria consciência do homem enquanto ser social.

Não é difícil avaliar o quanto é incômodo a um ator a substituição da sua *persona* linguística por uma personagem que ele recria e interpreta, formando a sua dicção através de critérios alheios ao seu próprio modo de sentir.

A recíproca, como se sabe, não é verdadeira:

ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

não se exige nas montagens teatrais realizadas no Nordeste que um ator sulista fale fala da terra. Para encenadores e expectadores, com complexo de inferioridade cultural, a presença de um ator com sotaque sulista em seus palcos é interpretada como elemento de prestígio.

Monteiro Lobato, num verdadeiro tratado de estética brasileira que é o livro *Idéias do Jeca Tatu*, mostra como nos tornamos macacos, com o hábito de imitar grosseiramente os gestos de um espécimen considerado mais desenvolvido. No caso, é o espécimen que habita o sulmaravilha, na expressão de Henfil. É este complexo de inferioridade cultural que leva o homem de teatro do Nordeste a abandonar a sua fisionomia artística — o que equivale a dizer: ligada ao espírito do seu povo, da sua classe e da sua região — para adotar uma postura alienada à realidade do seu expectador, porque copiada de uma outra sociedade. Aquele que não valoriza o seu patrimônio cultural não pode ser levado a sério e reconhecido pelos outros; esta é uma asserção vulgar, mas que convém ser lembrada, para que parta de nós mesmos um posicionamento menos preconceituoso e mais neutro.

III - FALA PADRÃO

As já citadas normas aprovadas pelo I Congresso Brasileiro de Língua Falada no teatro se sustentam nas seguintes considerações, que passamos a transcrever na íntegra:

Considerando que, na expressão teatral de âmbito universalista, devem ser resguardadas as variantes afetivas e as variantes individuais

ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

— desde que umas e outras não sejam atentatõrias destas normas;

Considerando ainda, que na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social;

Considerando, por fim, que a caracterização da pronúncia normal de cada vocábulo ficará na dependência da elaboração de um vocabulário ortoépico da língua portuguesa segundo a pronúncia normal brasileira,

O Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro recomenda as normas seguiutes para a língua falada no teatro culto, ou erudito, de âmbito universalista, no Brasil.

Em seguida é apresentada uma minuciosa descrição de vogais, grupos vocálicos, consoantes e sequências consonantais, segundo um padrão ideal baseado na fala culta do Rio de Janeiro, que se constituiu no único objeto considerado digno de atenção pelos gramáticos.

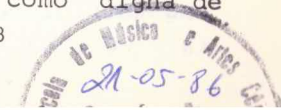
Transcorridos vinte e dois anos da aprovação destas normas, o teatro do Nordeste continua presso, consciente ou inconscientemente, à sua observação, não obstante tais pontos de vista estejam inteiramente desmoralizados pela ciência da línguagem, enriquecida com os estudos dos dialetólogos e sociolinguistas. A linguística brasileira, no estágio atual, reconhece a autonomia dos diversos falares regionais e rejeita a imposição de uma norma padrão, destinada a standardizar a fala brasileira e destruir a sua diversidade.

Por conseguinte, nenhum argumento explica a manutenção de tais preconceitos passadistas no teatro, a não ser a ideologia dominante, de base elitista, etnocêntrica e fundada na mais valia do ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

homem a partir do seu poder de posse e acumulação de capital. Segundo esta ideologia, os valores ideais são os valores de uma classe ou grupo que detém os meios de produção que lhe asseguram o domínio sobre os outros homens. A aceitação de tais critérios representa a servidão do espírito ou a cumplicidade com uma ideologia declaradamente destinada a manter os privilégios de uma minoria.

Mas analisemos os preconceitos subjacentes ao texto das normas acima referidas, onde se reconhecem as variantes individuais e afetivas, desde que elas não sejam atentatõrias ao padrão estabelecido; o que equivale a se proclamar a subordinação do indivíduo e do seu modo de sentir e pensar a um sistema arbitrariamente construído, porque não deriva da livre escolha dos falantes. Rousseau, no *Contrato Social*, proclama a legitimidade da transgressão de qualquer lei, seja ela administrativa, política, linguística ou moral, desde que não reflita os pontos de vista e as necessidades da comunidade que lhe serve de base. As normas e leis existem a serviço do homem, nunca inversamente; e quando isso acontece se impõe o sagrado direito de rebelião e destruição dos sistemas opressivos.

Em seguida, o referido texto de normas do Congresso de 1956 diz que "na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social". Tal item demonstra como a existência da fisionomia cultural de uma região sõ é reconhecida enquanto elemento exótico, caricatural e destinado a divertir as platéias falsamente enfastiadas da massificação. A fala do Nordeste sõ é reconhecida como digna de ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983



se fazer ouvir nas salas de espetáculo quando é motivo de galhofa, através de caracterizações exageradas de tipos.

— Se cotidianamente pensamos e falamos com nossa gíngua e nosso jeito, porque somos obrigados a nos embonecar diante do palco?

A fala nordestina não se impõe apenas no teatro popular; porque é a fala de toda a gente do lugar. Quer seja um dialeto baiano, pernambucano, paraibano ou cearense, temos variações diversas de uma expressão do Nordeste. Desta forma, também num teatro dito culto ou urbano temos o direito de manter a fidelidade à linguagem comum das ruas, das universidades, dos bancos e outros locais de encontro, onde se fala a fala com o gosto da terra; porque este é o nosso modo de ser; e de cada um de nós, de expressar para o outro.

Como então os nossos atores estarão recriando um texto ou uma personagem — cumprindo o papel de artistas, que são — se não lhes permitem retirar do seu próprio dia a dia a experiência linguística e cultural a ser transfigurada em arte? Toda arte, por mais impessoal e universal que se pretenda parte sempre da própria fisionomia do seu criador, seja ele um poeta ou um ator, transfigurada livremente e obedecendo apenas às leis da sua própria imaginação.

A imposição de qualquer critério pretensamente culto ou submetido a normas estéticas fere a essência da arte, porque esta não emana das regras; contrariamente, são as regras que derivam da arte, enquanto processo de construção da inteligência e

ART. 008, Salvador: 85-94, ago. 1983

do engenho do homem. Mais inaceitáveis ainda são as normas impostas por preconceitos culturais e que refletem a mentalidade dominadora de um grupo ou classe.

O encenador que se submete a aceitação de tais imposições, sem questionar seus motivos, demonstra total incapacidade para o ofício do teatro, uma vez que o compromisso assumido diante do palco para com as formas da arte é secundário e posterior a um compromisso maior: para com a vida. O homem de teatro que foge a tal responsabilidade e esquece a sua condição social não merece o nome de artista, mas é, tão somente um imitador de aparências para matar o tempo e entorpecer as platéias. O modo de formar artístico está irreversivelmente comprometido com a realidade do lugar onde o espetáculo se produz. Negligenciar esta verdade é trair-se a si mesmo e aos personagens vivos da tragédia e da comédia humanas.

IV - CONCLUSÕES

Toda montagem teatral realizada no Nordeste está sujeita — pelo compromisso dos seus atores e encenadores para com a realidade social a que estão submetidos — a uma dicção baseada na efetiva observação da fala local, com suas elisões, metáteses, supressões de fonemas, realizações não redundantes de plural e outras características. Macaquear a fala sulista no nosso espetáculo é um atentado à dignidade e à autonomia da nossa realidade cultural e linguística.

Toda tentativa de uniformização da fala do tea

tro, no Nordeste, segundo normas pretensamente nacionais, baseadas na chamada fala "padrão" do Rio de Janeiro ou de qualquer centro, deve ser recusada, porque se constitui numa investida da ideologia dominante que tenta destruir a dialética do nosso espírito. É dever de todos nós lutar pelo seu desmascaramento; o que equivale, neste particular, a contribuir pela construção de um teatro do Nordeste livre de preconceitos e capaz de refletir impunemente a estrutura social da nossa gente, constituída pelo choque da sua suprema miséria e da sua incorrompida beleza.

(*) O trabalho ora publicado foi escrito como comunicação ao *Seminário de Dramaturgia do Nordeste*, 3 a 6 de janeiro de 1979. O texto é mantido na sua forma original e circunstancial.

10 ANOS DO CONJUNTO MÚSICA-NOVA DA UFBA: UMA COMPILAÇÃO DO REPERTÓRIO EXECUTADO

CONJUNTO "MÚSICA NOVA" DA UFBA

*

Avançando sobre as idéias iniciais formuladas como ponto de partida para os trabalhos de ensino e extensão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, o Conjunto "Música Nova" consolidou sua imagem no cenário nacional e internacional, como componente especializada de uma época musical.

Idealizado em 1973, tem o Conjunto exercido sua missão com sucesso ao longo desses 10 anos, apoiando a geração dos novos compositores brasileiros, ao mesmo tempo em que estabeleceu um envolvimento maior no estímulo à criatividade, na inovação do conhecimento e, até, na reformulação de modelos didáticos, fatores que representam hoje o esteio da cultura musical contemporânea.

Participou dos mais significativos eventos artísticos do país e no exterior, tais como: "IIª e IIIª Bienais de Música Brasileira Contemporânea" (Rio de Janeiro, 1977 e 1979), tendo na oportunidade três obras gravadas em discos, "Música Brasileira Hoje" (São Paulo, 1976), "Begegnung mit Brasilien" (Colônia, Bonn e Frankfurt, 1980), "Festivais de Arte Bahia" (Salvador, de 1974 a 1982), tendo realizado três Cursos Nacionais e dois Latino-americanos de Composição, tournês de concertos no país e no exterior.

**INTÉRPRETES
1973-1983**

*

MARIO BONDY
ELENA RODRIGUES
RENATO AXELRUD
OSCAR DOURADO : flauta/flautim
LUIZ MOREIRA : oboé
KLAUS HAEFELE : clarineta
FRANCISCO ASSIS : fagote
CARLOS MOREIRA
ZDENEK SVAB : trompa
BOANERGES CASTRO
HORST SCHWEBEL : trompete
ANTONIO OLIVEIRA
NORBERTO SOUZA : tuba
FRANCISCO GONDIM : piano
FERNANDO SANTOS
FERNANDO MASCARENHAS
ARY SANTOS DIAS : percussão
TATIANA ONNIS
ANA MARGARIDA LIMA
NEIDE SANTOS
STANISLAV SMILGIN
SALOMÃO RABINOVITZ : violinos
ERICK VASCONCELOS
GUALBERTO ESTADES
JOHANN G. SCHEUERMANN
SALOMON ZLOTNIK : viola
PAULO LIMA
VIVALDO CONCEIÇÃO
JAIME LEDEZMA
ANTONIO GUERRA VICENTE : violoncelo
PINO ONNIS
PETER JACOBS : contrabaixo
PIERO BASTIANELLI
ERNST WIDMER : regentes

**CONCERTOS, FESTIVAIS,
APRESENTAÇÕES,
BIENAI, CONCURSOS.**

*

1973

TOURNÉE DE CONCERTOS : BRASIL-PARAGUAI-URUGUAI
Reitoria da UFBA : SALVADOR
Sala "Cecília Meireles" : RIO DE JANEIRO
Sala "Martins Penna" : BRASÍLIA
Palácio das Artes : BELO HORIZONTE
Museu de Arte Moderna : SÃO PAULO
Reitoria da UFP : CURITIBA
Misión Cultural Brasileña : ASSUNÇÃO
Teatro Solis : MONTEVIDEO
Teatro Carlos Gomes : BLUMENAU

1974

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1975

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1976

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1977

IIA BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
Sala "Cecília Meireles": Rio de Janeiro

XIA APRESENTAÇÃO DE COMPOSITORES DA BAHIA
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1978

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
CONCURSO LATINO-AMERICANO DE COMPOSIÇÃO
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1979

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
CONCURSO LATINO-AMERICANO DE COMPOSIÇÃO
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

IIIA BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
Sala "Cecília Meireles": Rio de Janeiro

1980

MUSIK DER ZEIT III KOLN - WDR - R.F.A.
BEGEGNUNG MIT BRASILIEN
Funkhaus Koln, Kleiner Sendesaal: Colônia
Kultur Forum, Bonn Center: Bonn
Paul Hindemith Institut: Frankfurt

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
ESPETÁCULO DE MÚSICA E DANÇA
Teatro "Maria Bethania": Salvador/Ba.

1981

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

1982

FESTIVAL DE ARTE * BAHIA
ENCONTRO COM A MÚSICA BRASILEIRA
Reitoria da UFBA: Salvador/Ba.

AUTORES, OBRAS, ESTRÉIAS.

AGNALDO RIBEIRO
1943

"KORPUS-ET-ANTIKORPUS" op.17 para 13 instrumentistas
1º Prêmio, "Universidade Federal da Bahia" e "Prêmio do Público" - *Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1975*

*Estréia: 15/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"KANTUS (ANT)AGÖNIKUS" op.20 para 13 instrumentistas
3º Prêmio, "Banco Econômico" - *Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1976*

*Estréia: 8/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"PRAEFIXUS" op.27 para 10 instrumentistas

*Estréia: 17/10/1979 - Sala "Cecília Meireles" - Rio de Janeiro
IIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea*

"ARKÉTIPUS" op.39 para 12 instrumentistas
3º Prêmio, "Instituto Cultural Brasil-Alemanha" - *Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1981*

*Estréia: 9/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

ALDA OLIVEIRA
1945

"TÓBALA" para 6 instrumentistas

Estréia: 24/10/1973 - Reitoria da UFBA - Salvador



"AGRE-SOM" para 12 instrumentistas
3º Prêmio, "Instituto Cultural Brasil-Alemanha" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1975

Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

"BÁHIANAS" para 8 instrumentistas

Estréia: 17/10/1979 - Sala "Cecília Meireles" - Rio de Janeiro
IIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea

ALFREDO ESTEBAN REY
1938

"TRUNCA DINÂMICA" para 10 instrumentistas

Estréia: 5/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

ANDRÉ PELÁGIO BESSA
1951

"SYSMOS" para 13 instrumentistas

Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

"A FÁBULA" para 11 instrumentistas

Estréia: 15/10/1979 - Sala "Cecília Meireles" - Rio de Janeiro
IIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea

"VERVESCÊNCIA" para 13 instrumentistas

2º Prêmio, "Associação Cultural Brasil-Estados Unidos" - 11ª Apresentação de Compositores da Bahia - 1977

Estréia: 29/9/1977 - Reitoria da UFBA - Salvador
11ª Apresentação de Compositores da Bahia

ANTONIO CARLOS TAVARES
1948

"VEREVE" para 13 instrumentistas

Estréia: 29/9/1977 - Reitoria da UFBA - Salvador
11ª Apresentação de Compositores da Bahia

BRUNO KIEFER
1923

"LINHAS CONTORCIDAS" para 7 instrumentistas

Estréia: 30/4/1980 - Kultur Forum, Bonn Center - RFA
Begegnung mit Brasilien

EDGAR VARCÁRCCEL ARZE
1932

"ANTIMEMORIAS" para 13 instrumentistas

2º Prêmio, "Fundação Cultural do Estado da Bahia" - Concurso Latino-americano de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1978

Estréia: 14/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

EDUARDO MATURANA
1920

"TEMPORADA EN EL INFIERNO" para 13 instrumentistas

Estréia: 6/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

ERNST MAHLE
1929

"NONETO" - 1977

Estréia: 13/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

ERNST WIDMER
1927

"ECLOSÃO" op.83 para 13 instrumentistas

Estréia: 28/9/1973 - Reitoria da UFBA - Salvador

"MORFOSE 2" op.92 para 12 instrumentistas

Estréia: 4/7/1974 - Museu de Arte Sacra da UFBA - Salvador

"IGNIS" op.102 para 14 instrumentistas

Estréia: 20/10/1977 - Sala "Cecília Meireles" - Rio de Janeiro
IIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea

"RELAX" op.100 para 13 instrumentistas

1º Prêmio, "Universidade Federal da Bahia" e "Prêmio do Público" - Concurso Latino-americano de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1978

Estréia: 18/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

FERNANDO CÓNDON
1955

"NONES" para 10 instrumentistas

3º Prêmio, "Prefeitura Municipal do Salvador" - Concurso Latino-americano de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1979

Estréia: 5/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

FERNANDO CERQUEIRA
1941

"**PARÁBOLA**" para 10 instrumentistas
1º Prêmio, "Universidade Federal da Bahia" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1976

Estréia: 9/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

"**OBSTINAÇÕES**" para 12 instrumentistas
1º Prêmio, "Prefeitura Municipal do Salvador" - 11ª Apresentação de Compositores da Bahia - 1977

Estréia: 29/9/1977 - Reitoria da UFBA - Salvador
11ª Apresentação de Compositores da Bahia

"**RUPTURAS**" para 8 instrumentistas
2º Prêmio, "Fundação Cultural do Estado da Bahia" e "Prêmio do Público" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1981

Estréia: 10/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

GUILHERME BAUER
1947

"**4 SEÇÕES**" para 12 instrumentistas
2º Prêmio, "Funarte/INM" - Concurso Latino-americano de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1979

Estréia: 5/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

HANS JURGEN LUDWIG
1952

"**INCIDÊNCIAS**" para 13 instrumentistas

Estréia: 29/9/1977 - Reitoria da UFBA - Salvador
11ª Apresentação de Compositores da Bahia

"**ASFALTANDO O NORDESTE**" para 13 instrumentistas

Estréia: 5/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

"**HORIZONTES**" para 13 instrumentistas

Estréia: 17/10/1979 - Sala "Cecília Meireles" - Rio de Janeiro
IIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea

HÉCTOR RAÚL DOMINGUEZ
1947

"**ALTURAS DE MACCHU PICCHU**" para 10 instrumentistas

Estréia: 5/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

JAIME LEDEZMA BRADLEY
1955

"(DES)EQUILÍBRIOS" para 13 instrumentistas

Estréia: 14/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

JAMARY OLIVEIRA
1944

"**ITERAÇÕES**" para 7 instrumentistas

Estréia: 9/11/1971 - Reitoria da UFBA - Salvador
5ª Apresentação de Compositores da Bahia

JESÚS PINZÓN URREA
1935

"**EXPOSICIÓN**" para 12 instrumentistas

Estréia: 14/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

JORGE ANTUNES
1942

"**VIOLÁCEA METALINA**" para 7 instrumentistas

Estréia: 8/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

"**CANTO ESTHEREOFÔNICO**" para 7 instrumentistas e fita magnética

Estréia: 14/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

JURACY CARDOSO
1947

"**FALSIMETRIADE**" para 13 instrumentistas

Estréia: 8/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

"**KASPAR HAUSER**" para 12 instrumentistas

Estréia: 13/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

"**OUTRAS HISTÓRIAS**" para 12 instrumentistas

Estréia: 10/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição

KEILER GARRIDO RÉGO
1954

"**TRANSMUTAÇÃO**" para 13 instrumentistas

Estréia: 13/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição

"PLENITUS" para 12 instrumentistas

*Estréia: 10/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LINDBERG PIRES
1941

"DIVAGAÇÕES Nº3 op.7" para 13 instrumentistas

*Estréia: 15/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LINDEMBERGUE CARDOSO
1939

"EXTRÊME" para 7 instrumentistas

*Estréia: 9/11/1971 - Reitoria da UFBA - Salvador
5ª Apresentação de Compositores da Bahia*

"5 ASSUNTOS" para 13 instrumentistas

*Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"REQUIEM PARA O SOL" para 13 instrumentistas

*2º Prêmio, "Damião Barbosa de Araújo" - Concurso Nacional de Composição,
Conjunto Música Nova da UFBA - 1976*

*Estréia: 8/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"CORDEL" para 13 instrumentistas e fita magnética

*Estréia: 14/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição*

"SUITEMDÔ" para 13 instrumentistas

*"Prêmio do Público" - Concurso Latino-americano de Composição, Conjunto
Música Nova da UFBA - 1979*

*Estréia: 6/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição*

"SALOMÉ" para 12 instrumentistas

Estréia: 14/1/1981 - Museu de Arte Sacra da UFBA - Salvador

"RELATIVIDADE" para 12 instrumentistas

*1º Prêmio, "Universidade Federal da Bahia" - Concurso Nacional de Composição,
Conjunto Música Nova da UFBA - 1981*

*Estréia: 9/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LUCEMAR FERREIRA
1933

"AÇÃO E REAÇÃO" para 12 instrumentistas

*Estréia: 8/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LUIS AUGUSTO RESCALA
1961

"MÚSICA POBRE" para 11 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LUIZ CARLOS CSEKO
1950

"OSCILAÇÕES" para 13 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

LUIZ CARLOS VINHOLES
1933

"TEMPO-ESPAÇO Nº9" para 9 instrumentistas

*"Menção Honrosa" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música Nova
da UFBA - 1975*

*Estréia: 15/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

MARCELO KOC
1918

"SONORIDADES" para 14 instrumentistas

*Estréia: 6/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição*

MARIA HELENA DA COSTA
1939

"F. T." para 13 instrumentistas

*Estréia: 15/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"ESTUDO EM CONTRAPONTO Nº3" para 13 instrumentistas

*2º Prêmio, "Banco Econômico" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto
Música Nova da UFBA - 1975*

*Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

MARIA HELENA ROSAS FERNANDES
1933

"DWAHA TSAWIDI" para 7 instrumentistas

*1º Prêmio, "Governo do Estado da Bahia" - Concurso Latino-americano de Composição,
Conjunto Música Nova da UFBA - 1979*

*Estréia: 6/7/1979 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição*

MARCO ANTONIO GUIMARÃES
1948

"HAI-KAI" para 6 instrumentistas

*Estréia: 15/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"NEURÔNIA" para 12 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

MARCOS CÂMARA
1961

"POEMA DE CÂMARA" para 11 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

MOEMIA PÚBLIO
1952

"PSICOSE 2" para 13 instrumentistas

*Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

PAULO COSTA LIMA
1954

"PRÓDEO" para 7 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

RAUL SCHEMPER
1921

"DIVERTIMENTO" para 10 instrumentistas

*3º Prêmio, "Prefeitura Municipal do Salvador" - Concurso Latino-americano
de Composição, Conjunto Música Nova da UFBA - 1978*

*Estréia: 13/7/1978 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Latino-americano de Composição*

RICARDO CHEMAS
1952

"POR UM ESPELHO EM ENIGMA" para 9 instrumentistas

*Estréia: 29/9/1977 - Reitoria da UFBA - Salvador
11ª Apresentação de Compositores da Bahia*

RUFO HERRERA
1935

"ENANTIODROMIA" para 5 instrumentistas

*Estréia: 8/10/1970 - Reitoria da UFBA - Salvador
4ª Apresentação de Compositores da Bahia*

RUY BRASILEIRO BORGES
1950

"JÁ DISSE, ORA!" para 13 instrumentistas

*"Prêmio do Público" - Concurso Nacional de Composição, Conjunto Música
Nova da UFBA - 1976*

*Estréia: 9/7/1976 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

"TUDO AZUL" para 12 instrumentistas

*Estréia: 9/7/1981 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

SIDNEI DA COSTA MAIA
1954

"TEMPO IQ" para 13 instrumentistas

*Estréia: 16/7/1975 - Reitoria da UFBA - Salvador
Concurso Nacional de Composição*

GRAVAÇÕES

*

"COMPOSITORES DA BAHIA 3"
DISCO UFBA 1002

"COMPOSITORES DA BAHIA 4"
DISCO UFBA 1003

"IIª BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA"
DISCOS SCM 1006 - 1007

"10 ANOS CONJUNTO MÚSICA NOVA DA UFBA"
DISCO UFBA 1005

1. Regis Duprat

Bacharelado e Licenciatura em História, USP. Pós-Graduação em Musicologia no Institut de Musicologie, Paris. Doutorada na Universidade de Brasília com a Dissertação *Música na Matriz e Sê de São Paulo Colonial* (1966). Já foi agraciado com diversas bolsas de pesquisa, inclusive da Fundação Gulbenkian para estudo de arquivos de música brasileira em Portugal. Autor de inúmeros artigos, dentre os quais "Metodologia da pesquisa histórico-musical-brasileira", *Anais de História*, IV (Assis, São Paulo, 1972), e "Música na Bahia Colonial", *Revista de História*, nº 61, 1965. Editor de música brasileira Colonial. Atualmente professor da UNESP.

2. Victor Flusser

Atualmente Professor da PUC de Campinas - SP. Realizou Doutorado em Ação Cultural pela Música (Aix-Marseille, França) desenvolvendo pesquisa nesta área, já tendo produzido textos sobre "Música e Política", "O Músico e a sociedade do silêncio", e "O Músico e o Ruído".

3. Ewald Hackler

De 1956 a 1961 estudou na Universidade de Colônia, Alemanha Ocidental, Teatro e Germanística. Trabalhou como diretor e cenógrafo para teatro em vários países da Europa. Desde 1969 radicado na Bahia, Salvador. A partir de 1973 passa a ensinar no Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Desde então, trabalha para teatro como diretor, cenógrafo, figurinista e programador visual. Realiza cursos de Mestrado e Doutorado na Universidade da Califórnia, Berkeley, Estados Unidos. Sua tese de Ph.D. "Caspar Neher e Bertolt Brecht: uma Contribuição Cenográfica ao Teatro Épico". É atualmente Professor Assistente II no Departamento de Teatro da EMAC - UFBA. e Coordenador dos Cursos de Teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

4. Paulo Lima

Compositor e teórico. Professor Assistente IV no Departamento de Música da EMAC - UFBA. Graduado em Composição pela Universidade de Illinois - M.S. pela Universidade de Illinois - E.U.A. Pesquisador III-A do CNPq.

